

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ

**Юлія Мережко, Ганна Шепеленко**

**ВОКАЛЬНІ ТВОРИ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ  
(НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК  
З СОЛЬНОГО СПІВУ)**

КИЇВ  
ІНТЕРСЕРВІС  
2020

УДК 784.071(477)"18/20"(07)  
М52

Рекомендовано до друку  
Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол №10 від 26 листопада)

**Автори:**

**Ю.В. Мережко**, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук;

**Г.Б. Шепеленко**, концертмейстер кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Рецензенти:**

**Овчаренко Наталія Анатоліївна** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету;

**Падалка Галина Микитівна** - доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені А. Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

**Мережко Ю.В., Шепеленко Г.Б.**

**Вокальні твори українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття:**  
навч.-метод. посіб. для студентів ВЗО / Ю.В. Мережко, Г.Б. Шепеленко; Київ: Інтерсервіс, 2020. – 180 с.

ISBN 978-966-999-087-7

Навчально-методичний посібник написано відповідно до робочої програми навчальної дисципліни «Сольний спів». На основі джерельних матеріалів у посібнику висвітлено автобіографічний дискурс життя та творчості українських композиторів кінця XIX - початку XXI століття, висвітлено жанри вокальної музики, розкрито методику роботи над вокальним репертуаром національної спадщини, запропоновано тестові та практичні завдання для перевірки навчальних досягнень студентів. Авторами запропоновані нотні зразки вокального репертуару для студентів за типом голосу сопрано, мецо-сопрано.

Для студентів і викладачів мистецьких дисциплін закладів вищої освіти, викладачів вокалу та всіх, хто цікавиться національними здобутками в галузі вокального мистецтва.

**УДК 784.071(477)"18/20"(07)**

**ISBN 978-966-999-087-7**

©Мережко Ю.В., Шепеленко Г.Б., 2020

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА.....</b>	<b>6</b>
<b>РОЗДІЛ І. АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Вокальна творчість українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття.....</b>	<b>8</b>
<b>М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, П. Сокальський.....</b>	<b>8</b>
Запитання для самоперевірки.....	12
Завдання для самостійної роботи.....	13
Практичне заняття № 1.....	13
<b>М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий.....</b>	<b>13</b>
Запитання для самоперевірки.....	17
Завдання для самостійної роботи.....	17
Практичне заняття № 2.....	17
<b>І. Воробкевич, В. Матюк, Д. Січинський, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса.....</b>	<b>18</b>
Запитання для самоперевірки.....	25
Завдання для самостійної роботи.....	25
Практичне заняття № 3.....	26
<b>Л. Ревуцький, С. Людкевич, Я. Барнич, П. Сениця.....</b>	<b>26</b>
Запитання для самоперевірки.....	31
Завдання для самостійної роботи.....	31
Практичне заняття № 4.....	32
<b>1.2. Вокальна творчість українських композиторів середини ХХ – початку ХХІ століття.....</b>	<b>33</b>
<b>П. Майборода, О. Білаш, С. Сабадаш, І. Шамо.....</b>	<b>33</b>
Запитання для самоперевірки.....	35
Завдання для самостійної роботи.....	36
Практичне заняття № 5.....	36

<b>Л. Дичко, М. Скорик, Б. Фільц.....</b>	<b>36</b>
<i>Запитання для самоперевірки.....</i>	<i>40</i>
<i>Завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>40</i>
<i>Практичне заняття № 6.....</i>	<i>41</i>
 <b>РОЗДІЛ II. ЖАНРОВА ПАЛІТРА УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1. Українська народна пісня .....</b>	<b>42</b>
<i>Запитання для самоперевірки.....</i>	<i>44</i>
<i>Завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>44</i>
<i>Практичне заняття № 7.....</i>	<i>44</i>
<b>2.2. Дума.....</b>	<b>46</b>
<i>Запитання для самоперевірки.....</i>	<i>47</i>
<i>Завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>47</i>
<i>Практичне заняття № 8.....</i>	<i>47</i>
<b>2.3. Балада.....</b>	<b>50</b>
<i>Запитання для самоперевірки.....</i>	<i>52</i>
<i>Завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>52</i>
<i>Практичне заняття № 9.....</i>	<i>52</i>
<b>2.4. Романс.....</b>	<b>54</b>
<i>Запитання для самоперевірки.....</i>	<i>58</i>
<i>Завдання для самостійної роботи.....</i>	<i>59</i>
<i>Практичне заняття № 10.....</i>	<i>59</i>
 <b>РОЗДІЛ III. МЕТОДИКА РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ РЕПЕРТУАРОМ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1. Методи, прийоми, форми роботи над вокальним репертуаром українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття.....</b>	<b>61</b>

<b>3.2. Педагогічний моніторинг навчальних досягнень студентів</b> <b>(практичні завдання, тести, тести-музичні</b> <b>вікторини).....</b>	<b>87</b>
--	-----------

<b>РОЗДІЛ IV. ВОКАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</b> <b>УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ –</b> <b>ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>95</b>
--	-----------

<i>Аріозо Галі з опери «Утоплена». Музика М. Лисенка,</i> <i>лібрето М. Старицького (за М. Гоголем).....</i>	<i>96</i>
<i>Перша арія панночки з опери «Вій». Музика М. Вериківського,</i> <i>лібрето М. Кропивницького (за М. Гоголем).....</i>	<i>99</i>
<i>Арія Насті з опери «Чудасія та й годі». Музика Г. Жуковського,</i> <i>лібретто І. Шамрай, В. Багмет.....</i>	<i>103</i>
<i>Ой казала мені мати. Музика та слова С. Гулака-Артемівського.....</i>	<i>108</i>
<i>Пастушка. Музика А. Кос-Анатольського, слова І. Кутеня.....</i>	<i>110</i>
<i>Вечірня пісня. Музика К. Стеценка, слова В. Самійленка.....</i>	<i>112</i>
<i>Колискова. Музика В. Косенка, слова О. Блока, переклад Г Яра.....</i>	<i>114</i>
<i>Пливе моя душа. Музика М. Жербіна, слова П. Шеллі.....</i>	<i>118</i>
<i>Голосіння матері з ораторії «Вишневий вітер». Музика О. Білаша</i> <i>слова І. Драча.....</i>	<i>123</i>
<i>Пісня Молодички. Музика С. Сабадаша, слова І. Кутеня.....</i>	<i>128</i>
<i>Гуцулочка. Музика О. Білаша, слова О. Матійка.....</i>	<i>131</i>
<i>На білу гречку впали роси. Музика М. Дремлюги, слова М. Рильського.....</i>	<i>133</i>
<i>Пісня про щастя. Музика І. Шамо, слова Д. Луценка.....</i>	<i>137</i>
<i>Шуміла ліщина. Українська народна пісня, обробка М. Скорика.....</i>	<i>140</i>
<i>Баркарола. Музика Б. Фільц, слова В. Сосюри.....</i>	<i>144</i>
<i>Чого являєшся мені у сні. Музика Ф. Найдена, слова І. Франка.....</i>	<i>146</i>
<i>Тополя. Музика Л. Колодуба, слова Т. Шевченка.....</i>	<i>150</i>
<i>Ні долі, ні волі. Музика Долуханяна, слова Л. Українки.....</i>	<i>153</i>
<i>Я - хочеш? - зачарую ліс. Музика Лесі Дичко, слова М. Руденка.....</i>	<i>157</i>

<b>ПІСЛЯМОВА.....</b>	<b>160</b>
<b>КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК.....</b>	<b>162</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>169</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>175</b>

## ПЕРЕДМОВА

XXI століття висуває нові вимоги до якості і змісту освіти, значно підвищує її роль і значення в суспільстві як інтелектуально-духовної основи розвитку особистості, як специфічної сфери діяльності суспільства, чинником його політичної і суспільно-економічної стабільності, відтворює і збагачує інтелектуальний, духовний та економічний потенціал держави, формує громадянина-патріота. Важливе місце в системі вищої професійної освіти належить музично-педагогічній підготовці вокалістів-виконавців, актуалізуючи завдання щодо удосконалення методик з формування вокально-виконавської культури студентів, зокрема на заняттях з академічного сольного співу, їх професійних компетентностей:

- предметних (здатність обстоювати ціннісно-орієнтаційної позиції, зберігати й збагачувати національні духовні традиції; розкривати особистісний творчий потенціал);

- фахових (засвоєння мистецтвознавчих і культурологічних знань, набуття навичок співати із супроводом й *a cappella*; здатність застосовувати їх у концертно-виконавській і вокально-педагогічній діяльності).

Навчально-методичний посібник призначений для забезпечення освітнього процесу з курсу сольного співу з підготовки артистів-вокалістів за освітньо-професійною програмою 025.00.02 «Сольний спів», який тісно пов'язаний з іншими дисциплінами циклу вокально-виконавської підготовки: «Вокально-педагогічний репертуар та робота з концертмейстером», «Камерний клас», «Музично-театральні студії», «Фортепіано».

*Мета курсу* – розвинути співацький голос, сформувати професійні навички виконання вокальних академічних творів, розкриття виражальних можливостей синтезу музики, слова, пластики, акторських засобів, творчої уяви та естетичного смаку.

*Завдання курсу:*

- виявити і розвинути природні властивості голосу в повному діапазоні і найкращому тембровому забарвленні;

– засвоїти прийоми вокальної техніки, емоційно-динамічної виразності звуку на основі професійного усталеного дихання, набути вокальних навичок, звукового відображення психологічного стану людини;

– засвоїти принципи аналізу (музично-теоретичного, вокально-інтонаційного, виконавського) вокального твору;

– засвоїти принципи добору виконавського і навчального вокально-педагогічного репертуару;

– засвоїти відомості про вокально-пісенну творчість українських композиторів-класиків і сучасних авторів.

*Результати навчання студентів у процесі вивчення курсу:*

– розвинути свій творчий потенціал, збагатити професійні здатності;

– виховати й розвинути естетичний смак, опанувати музичну термінологію;

– засвоїти принципи аналізу вокального твору;

– сформувати особистий вокально-пісенний репертуар;

– набути навичок професійного спілкування зі слухачем, виступаючи на сцені.

# **РОЗДІЛ І. АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

## **1.1. Вокальна творчість українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття**

Пісенна спадщина українського народу, пісня, за словами О. Потебні: «... така ж давня, як і мова, є продуктом колективної праці, витвором багатьох поколінь. З мови й пісні розвиваються першоеlementи духовної культури, на їх основі зростає національна література, музика, філософське сприйняття світу» [58, 174]. Вона містить не лише естетичний, моральний, духовний, а й виховний потенціал, сприяє вихованню у молоді моральних, художньо-естетичних цінностей, формуванню світогляду, художнього смаку, фантазії, творчого обдарування. У ній втілені ідеальні уявлення про світ, людину в ньому, про її найвищі цінності.

Художній і виховний потенціал народного пісенного мистецтва і композиторської вокальної творчості визнаний і широко застосовується в музичній педагогіці.

**Микола Віталійович М. Лисенко** (1842–1912) надавав музичному вихованню особливого значення, він збагатив навчальний і виконавський репертуар вокально-хоровими, оперними творами. Його музика сповнена патріотичних устремлінь, прагнення служити своєму народові, його культурі: «Не моє особисте «Я» мені любе в моїх роботах, – написав він в одному з листів, – бо я ... перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї Вітчизни, роблю і працюю на користь її. Під цим стягом тільки й повинно ходити й діяти» [45, 320]. Він створив перші зразки основних жанрів в українській професійній музиці, зокрема опери, її жанрово-тематичні різновиди – лірико-побутову, комічну, історико-героїчну, сатиричну, казкову для дітей.



Камерна вокальна творчість М. Лисенка охоплює значну кількість романсів, ансамблів на слова відомих українських поетів. Композитор почав писати романси наприкінці 60-х років XIX століття, ці твори значною мірою вплинули на подальший розвиток українського камерно-вокального мистецтва. Він першим поклав на музику поезії Т. Шевченка. Справжньою перлиною української вокальної творчості вважають цикл «Музика до Кобзаря», який містить більше ста вокальних творів різних жанрів і форм. У своїх романсах композитор розкриває внутрішній світ ліричного героя, сповнює їх філософських роздумів, ліричного настрою, часом глибоко драматичного, особливо у творах про жіночу долю, хоч не цурається він і гумору. Вільні наскрізні побудови, контрастні емоційні стани, багата образність, композиційна завершеність, рельєфність дають підстави характеризувати романси М. Лисенка як мініатюрні драми, балади.

За своєю художньою стилістикою камерні вокальні твори композитора споріднені з романтичними, неоромантичними, імпресіоністичними тенденціями в музиці свого часу. Він був не тільки поборником національних ідей, активним громадським і культурним діячем, а й витонченим музикантом-романтиком. Так, його романси на поезії І. Франка («Розвійтеся з вітром», «Не забудь юних днів», «Місяцю-князю» та ін.) сповнені світлого суму, глибокого ліризму, а на поезії Г. Гейне – пробуджують в уяві слухача то відчуття щастя, кохання, радості від пробудження природи («Коли настав чудовий май»), то драматизму від розлуки й самотності («У мене був коханий рідний край»).

Вокальна спадщина композитора різноманітна за своїм змістом і характером. Зокрема, у пісні «Ой одна я одна» відтворено драму дівчини-сироти, передано її нарікання на свою нещасливу долю; у пісні «Ой я свого чоловіка» розкрито драматизм долі бідняцької родини. Виконання цих творів студентами виховує у них співчуття, жалю. До цієї ж групи належать і такі зразки музичних пейзажних замальовок – «Садок вишневий», «У гаю, гаю вітру немає», які формують у вокалістів почуття прекрасного, любові до рідної землі. У відомих романсах М. Лисенка – «Коли настав чудовий май» і «Чого так поблідли ті рожі ясні?» – передано болісні переживання закоханого, але зраженого серця. У цих

творах кохання постає світлим, щирим почуттям, але воно невіддільне від душевних страждань.

Вокально-хорова, пісенна творчість М. Лисенка зросла на традиціях його попередників, композиторів, зокрема С. Гулака-Артемівського і П. Сокальського.

**Семен Степанович Гулак-Артемівський** (1813-1873) – український композитор, оперний співак, який мав багатий професійний досвід у відтворенні образного змісту музичного твору. Це значною мірою позначилось на характері його камерно-вокальної і оперної творчості. С. Гулак-Артемівський – композитор-романтик, його творча спадщина жанрово різноманітна: опера («Запорожець за Дунаєм»), романс (сл. Лермонтова «Я говорив тобі»), пісні («Стоїть явір над водою»), водевіль («Ніч на Івана Купала»), дивертисмент («Українське весілля»), музика до драми («Кораблекрушители»). Народні пісні і танці становлять основу його музики, завдяки їм він розкриває її художньо-образний зміст. Слід підкреслити, що композитор не тільки широко залучає у свої твори зразки народного фольклору, а й розвиває, видозмінює їх, вдаючись до емоційно насиченої, наспівної мелодики, наближуючи її інтонації, прийоми розвитку, ритмічні малюнки до української народної пісні. Композитор пише свої камерно-вокальні твори як у жанрі ліричної пісні, так і бурлацьких та козацьких пісень. Найбільш зрілим твором композитора є його опера лірико-комічного характеру «Запорожець за Дунаєм». У ній набули творчого розвитку традиції українських народно-побутових п'єс з музикою, популярних ще протягом XVIII століття. Своєрідність цих п'єс полягала в їх насиченості піснями-романсами, хорами, танцями у поєднанні з розмовними сценами (діалогами).

В опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемівський відтворює ліричну лінію – кохання Оксани і Андрія, їх патріотичні поривання повернутися на Батьківщину, увиразнює комічні ситуації у відносинах Одарки і Карася, формуючи цим узагальнений образ народу. Щастя, туга, чекання, народний оптимізм, гумор, волелюбні прагнення – це основні складові художньо-образного змісту опери. Окремі арії і солоспіви з цього твору широко

застосовують у педагогічній практиці – вони є цікавим навчальним матеріалом у процесі вокальної підготовки майбутніх артистів-вокалістів. Завдяки їм композитор розкриває своєрідність народних українських характерів. Ознайомлення студентів з ліричними образами опери – Оксани та Андрія – відкриє їх мрії про особисте щастя та повернення на Батьківщину. Прослуховуючи арії і солоспіви, вони матимуть змогу виявити, здобути уявлення про типові звороти українського романсу – широту пісенної мелодії, особливості мелодики й інструментальному супроводу. З цією метою доцільно звернути увагу студентів-вокалістів на арію Оксани «Місяцю ясний» та на її пісню «Ангел ночі» з другого акту опери. Композитор розкрив доброзичливість, дотепність, своєрідний український гумор в музичній характеристиці образів Карася та Одарки. Музика опери має виражальну функцію, у ній розкрито патріотичні почуття героїв, їхні щирі людські взаємини.

У вокальній спадщині С. Гулака-Артемовського варто звернути увагу на дві пісні («Спать мені не хочеться» і «Стоїть явір над водою»), у яких приваблює глибина, правдивість художньо-образного змісту, розуміння стилістичних особливостей народної творчості. Кожна з цих пісень набула широкої популярності в Україні завдяки мелодичній задушевності, глибокому відтворенню сутності художніх образів, інтонаційній спорідненості супроводу з українським народним мелосом. Пісенні твори композитора мають стати органічною складовою навчального репертуару у педагогічній діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Петро Петрович Сокальський** (1832-1887) – композитор, культурний і громадський діяч, публіцист, якого цікавила не тільки музична творчість, а й сфера народної освіти, агрономія, хімія. Він досліджував слов'янську музику і був переконаний, що національна професійна музика може розвиватись лише на ґрунті народного музичного мистецтва, в національній формі. Багатогранна діяльність П. Сокальського відповідала запитам свого часу. На становлення світогляду композитора значний вплив мали поезія Т. Шевченка, творчість М. Глінки і О. Даргомижського. Музична спадщина П. Сокальського, незважаючи на те, що він так рано пішов з життя, досить багата. У його операх

відображено боротьбу слов'янських народів на Балканах, їх історію, побут. Він дотримувався у своїй творчості традицій композиторів «Могучої кучки», зокрема М. Глінки, Його увагу композитора привертали історичні події. В операх «Мазепа», «Облога Дубна», у баладі «Слухай!» зображено події національно-визвольної боротьби українського народу.

Та цілком своєрідною є його вокальна творчість, у якій відбилась передусім громадянська позиція композитора. Камерні вокальні твори композитора належать до жанру міського романсу. За своєю тематикою, образністю вони дуже різноманітні: філософсько-медитативні, ліричні, гумористичні. До кращих романсів П. Сокальського належать такі: «Я помню робкое желанье» (слова М. Огарьова), «Думи», «Утоптала стежечку» та інші. Стилiстично вони мають ознаки неоромантизму, експресіонізму, приваблюють своєю щирістю, багатством музичної образності. Солоспіви П. Сокальського мають фольклорні витоки, що вплинуло на музичну лексику, художньо виразну декламацію, яка спирається на смислові акценти в тексті і його емоційні нюанси. «У своїх солоспівах Сокальський вдається до музичного висловлювання, що спирається на самобутню народну музичну мову і яке формує всі найважливіші компоненти твору» [37, 266]. Ці твори нададуть можливість студентам-вокалістам опанувати декламаційний вид звуковидобування.

Своєрідність композиторської творчості П. Сокальського полягає в її громадянській спрямованості, у тісному зв'язку із самобутньою народною мелодикою, з епічними жанрами українського фольклору, їх стилістикою. Його камерно-вокальні твори майбутні вчителі музичного мистецтва охоче залучать у навчальний репертуар.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які теми й мотиви переважають у вокальних творах М. Лисенка?
2. Що становить інтонаційну основу ліричних пісень М. Лисенка?
3. Як вплинула стилістика народної творчості на вокальні твори С. Гулака-Артемовського?

4. Які вокальні твори П. Сокальського належать до жанру міського романсу?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Охарактеризувати образ Одарки і Карася в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».
2. Охарактеризувати інтонаційні звороти у романсі П. Сокальського «Я помню робкое желанье».
3. Розкрити роль інструментального супроводу у процесі розучування романсів М. Лисенка – «Коли настав чудовий май» і «Чого так поблідли ті рожі ясні?».

### **Практичне заняття № 1**

**Мета** – набуття навичок розучування вокального твору.

#### **Завдання**

1. Виконати партитуру вокального твору на інструменті (за вибором).
2. Проспівати з тактуванням свою партію з обраного вокального твору.
3. Виявити ритмічні співвідношення поетичного і музичного текстів як засобу музичної виразності, зокрема щодо фразування.

\*\*\*

Вокальна спадщина українських композиторів Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового також відіграє важливу роль у освітньому процесі з майбутніми артистами-вокалістами.

**Микола Дмитрович Леонтович** (1877-1921) – український композитор, неперевершений майстер хорової мініатюри, хорових обробок народних пісень. Йому належать праці з педагогіки і методики музичного виховання, які ґрунтуються на широкому залученні у навчальний процес музичного фольклору.

Композитор створив більше 200 обробок народних пісень для різних складів хору, він підніс цей жанр до рівня хорової поеми.

М. Леонтович розпочав свій творчий шлях аранжуванням обробок народних пісень, створених ним у традиціях М. Лисенка, і тільки починаючи з 1904 року почав писати оригінальні твори. За основу своїх вокальних творів він брав сюжети з народного життя і побуту, звертаючись до всіх жанрів народної пісні. Та особливо цікавили його обробки побутових пісень, зокрема пісень про жіночу долю. У своїх мініатюрах він відтворив особисті глибокі душевні переживання ліричного героя. Застосовуючи засоби поліфонії, мелодичного варіювання та імпровізації, М. Леонтович створював неповторно лаконічні, глибоко ліричні, сповнені драматизму вокальні мініатюри, які можна назвати і драматичними поемами. Зокрема, його «Піють півні», «Котилася зірка», «Мак» і «Щедрик» – це обробки, які впевнено можна назвати драматичними поемами. Композитора вважають експресіоністом, класиком, імпресіоністом, музика якого, – це мистецтво великої правди, «в якому відбилося прагнення народу-творця піднести повсякденне явище до рівня поетичного узагальнення».

У творчому доробку митця – значна кількість ліричних, історичних (козацьких), обрядових пісень. Він тонко розкриває жанрову своєрідність кожної пісні, тонко передає народні інтонації. У своїх оригінальних вокальних творах М. Леонтович широко вдається до нових форм, які надають можливість найкраще і найглибше розкрити зміст. Характерними особливостями творів композитора є відтворення внутрішнього стану ліричного героя – радості і горя, любові і віри, правдивість викладу, зокрема драматичних сцен, детальне розкриття змісту переживань. Він вважав: «...пісня таїть у собі багаті, нерозкриті до кінця психологічні нюанси. Поглибити їх, посилити – завдання художньої обробки», «розкласти пісню за певними зразками, типами дуже легко, але завдання художника інше – шукати нових форм, які б найкраще виявляли ідею пісні ...» [15, 519]. Вокальна творчість М. Леонтовича не втрачає свого значення і в наш час.

**Кирило Григорович Стеценко** (1882-1922) – український композитор, педагог, хоровий диригент, музичний критик і музично-громадський діяч. Як

композитор, він писав переважно вокально-інструментальну музику. Його вокальна спадщина жанрово різноманітна: кантати, дитячі опери і музика для театру, солоспіви, обробки народних пісень. Особливої популярності набули його пісенні збірки для дітей і родини «Луна» (1907), «Шкільний співаник» (1918), які містять зразки народної творчості, твори М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця.

Увагу композитора привертала романсова і хорова музика. Його вокальні твори набули значного поширення серед слухачів, їх визнавали народними («Ой чого ти, дубе», «Вечірня пісня»). Привертають увагу дитячі опери-казки композитора – «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник». Нескладні музичні партії головних героїв, віршоване лібрето, незначна кількість виконавців (котик, півник, лисиця, хор лисенят) сприяють тому, що ці твори становлять доступний вокальний матеріал для виконання учнями мистецьких шкіл. Твори композитора сприяють емоційному пізнанню як позитивних, так і драматичних сторін людського життя, відчуттю кохання, музично-пейзажних замальовок, вони містять різні жанри – музичні портрети, сатиричні мініатюри, твори-заклики.

**Яків Степанович Степовий** (1883-1921) – автор музичних збірок для дітей, до яких увійшли цикли «Барвінки» (на слова українських поетів) та «Пісні настрою» (на слова Олександра Олеся). Талановитий композитор, музично-громадянський діяч, публіцист, він жив і працював на межі історичних епох і здійснив вагомий внесок у розвиток української музики XIX та XX століть. У своїй композиторській творчості Я. Степовий надавав перевагу вокальній музиці – романсам і обробкам народних пісень. «Наслідуючи традиції класичної та романтичної музики, композитор часто звертався до різнобічного відтворення задушевних почуттів людини, її думок та переживань. Така образність характерна як для народної творчості, так і для мистецтва романтизму. Жанр мініатюри набув особливої популярності в музиці композиторів-романтиків. За своєю лаконічністю і філігранною витонченістю романси і пісні Я. Степового – справжні перлини малих форм вітчизняної музики» [17, 34]. Передусім варто звернути увагу на його перший вокальний цикл «Барвінки» (1905-1906), написаний на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, С. Фруга,

М. Гаврилка. Він містить романси, сповнені громадянського пафосу, національно-патріотичних настроїв, актуальних для свого часу, зокрема романс «Досить невільная думка мовчала» (слова Лесі Українки).

Я. Степового вважають першим композитором-інтерпретатором лірики Максима Рильського, на вірші якого він створив вокальний цикл «Три вірші Максима Рильського» (1911). У цих вокальних мініатюрах Я. Степовий виявилась своєрідність його стилю як композитора-неоромантика, композитора-модерніста завдяки модуляційним прийомам у мелодичній лінії, вибагливості в гармонії. «Якщо в попередніх циклах композитор тяжів до використання елементів народної пісенності, то мелодика «Трьох віршів Максима Рильського» набуває ознак аріозності, окремі її інтонації індивідуалізуються, а образність глибоко психологізована».

Увагу композитора привертала не тільки поетичні твори соціального спрямування (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Чернявського), а й ліричні, грайливо-жартівливі за своїм характером. Зокрема, досить відомими є його романси «Три шляхи», «Утоптала стежечку» (слова Т. Шевченка), «Степ» (слова М. Чернявського), «Розвійтеся з вітром» (слова І. Франка), «Досить невільная думка мовчала» (слова Лесі Українки) та інші. У цих творах виявилась досить своєрідна для композитора взаємодія слова і музики, які стають рівноцінними завдяки органічному зв'язку між ними як художніми компонентами.

Аналізуючи вокальні твори Я. Степового, варто звернути увагу студентів-вокалістів на жанрову своєрідність українського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століть, на переважання в ньому камерно-вокальних творів, образно своєрідних, психологічно витончених, сповнених складних внутрішніх переживань, ліричності, а нерідко й глибокого драматизму. Залучення в репертуар творів Я. Степового суттєво збагатить навчальний процес вокальної підготовки артистів-вокалістів та майбутніх викладачів вокалу вищої школи.



## **Запитання для самоперевірки**

1. Які жанри переважають у вокальній творчості К. Стеценка?
2. Якими музичними засобами М. Леонтович поглиблює психологізм вокального твору?
3. Які особливості жанру вокальної мініатюри у творчості Я. Степового?
4. У чому полягає образна своєрідність камерно-вокальних творів Я. Степового?

## **Завдання для самостійної роботи**

1. Виявити засоби психологізації художнього образу у вокальних творах М. Леонтовича.
2. Визначити і назвати послідовність етапів роботи над вокальним циклом «Три вірші Максима Рильського» Я. Степового.
3. Охарактеризувати особливості вокального дихання у процесі виконання вокальних творів «Ой чого ти, дубе», «Вечірня пісня» К. Стеценка.

## **Практичне заняття № 2**

**Мета** – набуття навичок розвитку дихання під час виконання вокальних творів.

### **Завдання**

1. Виконати вправи для розвитку правильного співочого вдиху, фонаційного видиху із збереженням відчуття опори звука.
2. Сформувані навички спокійного співацького дихання під час виконання вокального твору.
3. Виробити опору дихання при зміні різної динаміки у процесі виконання вокального твору.

Окрему сторінку в розвитку української вокально-хорової музики становить творчість західноукраїнських композиторів другої половини XIX століття – Ісидора Воробкевича, Анатолія Вахнянина, Віктора Матюка, які належать до старшого покоління, близького до «перемишльської школи», а також молодших авторів – Остапа Нижанківського, Генріха Топольницького.

**Ісидір Іванович Воробкевич** (1836-1903) – талановитий композитор, диригент, педагог, громадський діяч і письменник розпочав свою творчу діяльність наприкінці XIX століття. Протягом усього життя він успішно поєднував диригентську діяльність з композиторською, у якій переважала вокальна музика. Композитор створив оригінальні опери, оперети, хори, солоспіви, ансамблі. Тематика, мелодичні інтонації, ритміка, форма його творів споріднені з народною українською піснею. У цьому переконують «в'язанки народних пісень» або попури – «Руська кадрили», «Вінок, сплетений з 36 рідних квіток» – написані в жанрі, популярному в XIX столітті. Багато солоспівів він створив на власні поезії – «Буковинь дорога», «Ти, шинкарко молода», «Заграй ти, цигане старий», «Мово рідна», «Соловій-чародій».

Тривалий час працюючи із шкільною молоддю, І. Воробкевич добре знав вокальні уподобання дітей і юнацтва, сприяв своєю творчістю формуванню у них художнього смаку. Крім того, він написав перші на Буковині того часу методичні посібники для вчителів музики, які містили репертуар для класних занять, шкільних вечорів, святкових виступів. Перший збірник (1870) становили пісні: «Веснянка», «У горах Карпатських», «Мово рідна» та інші. З часом вийшли друком збірки дитячих пісень «Співаник для шкіл народних» у трьох частинах. У кожній з них композитор вміщував пісні про трудівників, про життя і побут людей рідного краю, його унікальну природу («Милий край родимий»). У третій частині «Співаника» наведено матеріали з теорії й історії музики, методичні рекомендації. За змістом і формою ці збірки відповідали завданням естетичного виховання молоді того часу.

Романси «Соловій-Чародій», «Ти, шинкарко моя», пісні у «Співанику для шкіл народних» та інші твори переконують, що їх стилістика характеризує

І. Воробкевича як композитора-імпресіоніста, неоромантика. Беручи за основу народнопісенну творчість, просту мелодику, гармонічну фактуру, нескладні розміри і ритми, він розкриває глибокі внутрішні переживання ліричного героя, створює переконливі характери й ситуації, нерідко сповнені справжнього драматизму. Саме ці особливі сприяли популярності його вокальної творчості.

**Віктор Григорович Матюк** (1852-1912) – український композитор, розквіт творчості якого припадає на другу половину XIX століття. Перейнявши традиції «галицької композиторської школи», він збагатив національне музичне мистецтво переважно солоспівами, співо-іграми: «Наші поселенці», «Капраль Тимко», «Інвалід» та інші. Романтичне світовідчуття визначило характер його вокальних творів, які переважають у його творчості. За жанрами це хорові твори, солоспіви, обробки народних пісень, музика до співо-ігор. Перші свої твори В. Матюк написав у музично-драматичному жанрі: це музика до співо-ігор «Нещасна любов», «Капрал», драма на слова І. Франка «Три князі на один престіл» тощо. Відомі його солоспіви, у яких виразно проступають особливості його мелодики – виразність, наспівність, інтонаційна спорідненість з народною піснею, вони зручні для виконання. Переважання ліричної споглядальності посилюється мелодичною яскравістю, витонченістю нюансів, щирістю почуттів. Композитор звертається не тільки до народної і старогалицької пісні, а й до вокальної творчості західноєвропейських композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шуберта та інших. У гуртках ансамблевого співу не втрачають популярності його вокальні твори «Крилець сокола дай», у якому відтворено інтимні людські почуття, мальовничі пейзажі засобами мелодійної гармонії, а також «Ой плакав я впросонню», «Ти маєш брильянти і перли», «Прощальна пісня» (слова Г. Гейне), «Веснівка» (слова М. Шашкевича) та інші. Деякі солоспіви композитора позначені впливом німецької та італійської музики, а за стилістикою вони близькі до вокальної творчості М. Вербицького і І. Лаврівського, водночас його твори яскраво індивідуальні, оригінальні. Їх доцільно обирати для опрацювання студентами-вокалістами, майбутніми вчителями музичного мистецтва у процесі їх фахової підготовки, зокрема для формування у них художнього смаку.

**Деніс Володімирович Січінський** (1865-1909) — український композитор і хоровий диригент, перший професор музики у Королівстві Галичини та Володимирії, музично-громадський діяч, педагог. Автор музики до пісні-маршу «Не пора», одного з найпопулярніших українських гімнів початку ХХ століття на слова І. Франка. Він «... був першим композитором, який наважився стати на важкий шлях музиканта-професіонала і цим проклав шлях дальшому зростанню професійної музики, яка потім так блискуче розвинулась у творчості С. П. Людкевича й молодшого покоління композиторів Західної України» [37, 451].

Творча спадщина Д. Січинського різножанрова, але більшість його творів — вокальні. Їх видано у двох збірках народних пісень, одна з них — «В'язанка» — містить більше двадцяти романсів, хорів, одну оперу, дві кантати, музику для театру. У них чітко проступають особливості творчої манери, індивідуального стилю композитора: «Найсильнішою сторінкою мистецької спадщини Д. Січинського залишилися солоспіви, в котрих він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив неповторний драматичний почерк, позначений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресивністю». Вокальна лірика композитора романтично піднесена, схвильована, а іноді сповнена глибокого драматизму, вона змушує навіть байдужих, задоволених людей відчувати справжню безнадійність життя у «неволі».

Д. Січинського справедливо вважають композитором-новатором, композитором-експресіоністом, у цьому переконують його романси, насичені драматичною схвильованістю, ліризмом. У своїх солоспівах він звертається до актуальних тем і конфліктів. Як і М. Лисенко, він докладав значних зусиль до боротьби за демократизацію суспільного життя, становлення національного музичного мистецтва. Композитор вважав необхідною умовою успішного розвитку української професійної музики її зв'язок з народною творчістю, яка становить основу багатьох його вокальних творів. Водночас, Д. Січинський багато зусиль докладав, щоб адекватно музично відтворити особливості образності поетичного тексту. Звертаючись до творчості Т. Шевченка, Лесі

Українки, І. Франка, він увиразнює в ній драматичні, а то й трагічні мотиви, співзвучні йому внаслідок важких обставин особистого життя. У творах Д. Січинський втілює болісне відчуття самотності, характерне для нього і як для композитора-романтика, яким він уявляв себе. У його солоспівах мелодична лінія відтворює окремі смислові інтонації поетичного тексту. Композитор майстерно втілював як співучу кантилену, так і мелодичні речитативи, наближені до мовлення, уникав надмірної деталізації у розкритті поетичного тексту, прагнув узагальнити головну думку, настрої вокального твору. Він дбав про відповідність типу мелодики провідній ідеї поетичного тексту. Переосмислення ладово-інтонаційних особливостей народнопісенних зразків, тяжіння переважно до міської романсової пісні, а іноді й до циганського романсу, м'яка ліричність, а часом і сентиментальність, хвилюючі поривання і патетичні злети, болісні зриви і безнадійний трагізм – це своєрідні ознаки вокальної творчості Д. Січинського, які й визначають його індивідуальність як композитора.

У навчальному процесі студентів-вокалістів варто зосередити увагу на таких його вокальних творах, як «Бабине літо», «У гаю, гаю» (слова Т. Шевченка), «Не співай мені» (слова Лесі Українки), «Із сліз моїх» (слова Г. Гейне), а також на піснях, уміщених в окремому альбомі – «Дума про Нечая» (слова народні), «Як почувеш вночі» (слова І. Франка) і романсах – «Скільки дум тут переснилось», «І не питай мене», «Фінал». Вони хвилюють своєю неповторною мелодією, щирістю і емоційністю, мають значний творчовиховний потенціал, їх доцільно залучати у навчальний репертуар у процесі фахової підготовки як вокалістів, так і майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Анатолій Климович Вахнянин** (1841-1908) – український композитор, диригент, музикознавець, письменник, публіцист, активний громадський і політичний діяч. Він поєднав у своїй діяльності дві тенденції, характерні для культури цього краю – аматорську творчість, пов'язану із створенням солоспівів, хорових творів, і професійне мистецтво. А. Вахнянина справедливо вважають автором першої західноукраїнської опери. Національний колорит, інтонаційне багатство, мелодійна барвистість, виразна музична драматургія надають його

опері «Купало» ознак новітнього музичного твору. Композитор створює художньо переконливі характери оперних персонажів, узагальнений образ українського народу, завдяки розгортанню самотутніх народних сцен (хороводів, купальських ігор тощо). Як і М. Лисенко, А. Вахнянин орієнтувався на зразки народної музики, тому за основу опери він обрав інтонації обрядових галицьких ігрових пісень. «Опера в цілому відзначається реалізмом, мелодійністю й національною забарвленістю розгорнутих і колоритних побутових сцен, ансамблів, арій. Її музика за своїм інтонаційним складом наближається до галицької народної творчості».

Композитор створив яскраві образи Одарки і Степана (дуєт у другій дії). Дві мелодійні лінії побудовані на різному тематичному матеріалі, відтворюють почуття і настрої героїв. Студентам-вокалістам цікаво прослухати сцену зустрічі Одарки і Степана (перша дія), сповнену гарячих почуттів закоханих. Арія Одарки «Нема мені порадоньки» (третя дія) також показова завдяки контрастності, драматизму, багатій інтонаційній палітрі, у ній розкрито душевну драму головної героїні, її, як і арію Степана (друга дія), монолог Максима (батька) (перша дія) та його балада (четверта дія), доцільно включити у навчальний репертуар майбутніх учителів музичного мистецтва.

Романс А. Вахнянина «Чи така вже наша доля» (слова Ю. Федьковича) у виконанні тенора в супроводі фортепіано сповнений глибокого змісту, втіленого композитором завдяки інтонаціям мужніх і тужливих народних пісень. Загалом невелика за обсягом вокальна спадщина А. Вахнянина приваблює виконавців і слухачів щирістю висловлювання, виразністю мелодії, тонким нюансуванням поетичного тексту, емоційною насиченістю музичних характеристик.

**Остап Йосипович Нижанківський** (1863-1919) – український композитор, хоровий диригент, збирач і аранжувальник українських народних пісень, громадський діяч. Він належить до молодшого покоління західноукраїнських композиторів, творчість яких розвивалась у XIX столітті відповідно до мистецьких тенденцій свого часу. Композитор вдається до переосмислення національного музичного фольклору, синтезуючи його у своїй творчості з новітніми музичними засобами початку XX століття. У творчому

доробку О. Нижанківського – хорів, сольні та ансамблеві твори, обробки українських народних пісень, сюїта для фортепіано «Вітрогони», загалом – майже двадцять хорів і солоспівів. О. Нижанківський найповніше виявив свою творчу індивідуальність у жанрах, традиційних для української музики цього часу – вокальних ансамблях, обробках народних пісень, солоспівах. Досить значної популярності набули його обробки народних пісень, зібрані в окремі «В'язанки», вибудовані за принципом контрастного зіставлення. Вокальні твори композитора насичені сильними драматичними почуттями, різкими контрастами, яскравою грою барв.

Більшість своїх солоспівів О. Нижанківський написав переважно на слова українських поетів. Романси «Минули літа молодії» (слова Т. Шевченка), «О, не забудь» (слова В. Масляка), «Верніться, сни мої» (слова О. Бобикевича), «Прощай, подруго моєї весни» (слова І. Іванцева), дует «До ластівки» (слова В. Навроцького) вирізняються мелодизмом, наспівністю, ліризмом. За основу вокальних творів композитор обрав народнопісенні інтонації та інтонації побутового романсу. Так, дует «Люблю дивитись» (слова О. Кониського) для сопрано і альту під фортепіанний акомпанемент сповнений філософських роздумів і має лірико-споглядальний характер. Розгорнена форма – рондо з двома епізодами, плавний ступеневий рух вокальних партій, нечасті хроматичні ходи, підголоски в нижньому голосі, гармонічна підтримка партій фортепіанним супроводом – це головні його жанрові ознаки. Виконання цього твору студентами-вокалістами збагатить їх виражальні можливості в жанрі романсової лірики, сприятимуть розвитку їх емоційно-чуттєвої сфери.

Характерну ознаку вокальної музики О. Нижанківського становить відтворення різноманітних емоційних станів і настроїв ліричного героя (драматичних, трагічних, лірично-ідилічних) за допомогою мелодичної лінії і фортепіанного супроводу. Аналізуючи вокальну музику композитора, слід наголосити, що вона має не лише романтичний характер, а й співзвучна з новітнім західноєвропейським стильовим тенденціями – експресіонізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом. Відомі його солоспіви на слова Т. Шевченка («Минули літа молодії», «Вітер в гаю нагинає» тощо) найповніше розкривають

індивідуальний стиль композитора (народнопісенність, наспівний мелодизм, фортепіанний супровід тощо).

**Філарет Михайлович Колесса** (1871-1947) – український композитор, фольклорист, музикознавець, літературознавець. Він відіграв особливу роль в історії української музики кінця XIX – початку XX століття, у своїй творчості він сміливо вдавався до нетрадиційного трактування музичного фольклору. Л. Кияновська вважає: «Його творчість стала наче своєрідним центральним пунктом тріади галицьких композиторів, котрі протягом двадцятого сторіччя відкрили нові шляхи у синтезі народнопісенних засад з сучасною системою музично-виразових засобів: Барвінський-Колесса-Скорик» [35, 20].

Привертають увагу передусім його обробки українських народних пісень, тематика яких близька молоді – «Руські народні пісні з Підкарпатської Русі» (ч. I), «Руські народні пісні з Південного Підкарпаття», (ч. II) 1923 р. та «Волинські народні пісні» (1937). Студентів-вокалістів зацікавлять і обробки волинських народних пісень, які він записав, опрацював і видав у збірці «Обрядові пісні» (1973): «Ой ти лучино», «Ой травко, муравко», «Кругом женчики, кругом» тощо. Вони містять багато тем, актуальних і в наш час. У поетичних текстах цих обробок ідеться про взаємини закоханих, дітей і батьків, у них відтворені сподівання, туга, скорбота, розчарування, властиві закоханим. Таке новаторство характерне не тільки для вокальної, а й фортепіанній творчості композитора. Ф. Колесса постає митцем-модерністом неофольклорного, неокласичного спрямування.

Відтворюючи художньо-образний зміст, він застосовував музично-строфічну форму, різні ритмічні малюнки, прості і складні (6/8), створював щедрю на розспіви мелодику, забарвлював її багатою динамікою, увиразнював зміст тексту відповідними штрихами. Його обробки («Ой ти, Семеночку», «Ой у полі два дубки», «Ой у полі криниченька», «Ой чиє то сіно») часто привертають увагу виконавців і слухачів, вони сприятимуть формуванню художнього смаку студентів-вокалістів, збагатять їх виконавський і педагогічний репертуар. Зокрема, обробка української народної пісні «Кругом, женчики, кругом» написана у мінорному ладі, але співається весело, жваво, розспіви у мелодії,



гармонічний мінор, динамічні відтінки зацікавлять студентів своєю художньою довершеністю і доступністю. Помірний і помірно швидкий темпи, строфічна форма пісень «Ой ти, Семеночку», «Ой у полі два дубки» надають можливість досягти діалогічності під час їх виконання. Обробки українських пісень «Ой ти лучино», «Ой у полі криниченька» (у двох варіантах), «Ой чиє то сіно» розкривають внутрішній стан чекання, туги, дівчини за коханим.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Як співвідносяться ідеї поетичного тексту і тип мелодики у вокальних творах Д. Січинського?
2. Які ознаки характеризують вокальні твори А. Вахнянина?
3. Яка художня роль народнопісенних інтонацій та інтонацій побутового романсу у солоспівах О. Нижанківського?
4. Як відтворює О. Нижанківський емоційний стан і настрій ліричного героя за допомогою мелодичної лінії і фортепіанного супроводу?
5. У чому полягає нетрадиційне трактування музичного фольклору у вокальних творах Ф. Колесси?
6. Що характеризує стилістику вокальних творів І. Воробкевича як композитора-імпресіоніста і неоромантика?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. За допомогою мелодичної лінії і фортепіанного супроводу відтворити різні емоційні стани і настрої ліричного героя (драматичні, трагічні,

лірично-ідилічні) у вокальних творах О. Нижанківського «Минули літа молодії», «Вітер в гаю нагинає».

2. Виконати у помірному і помірно-швидкому темпах пісні Ф. Колесси «Ой ти, Семеночку», «Ой у полі два дубки», дотримуючись чіткої співочої дикції.

3. Проспівати романс А. Вахнянина «Чи така вже наша доля», уявляючи мужні і тужливі інтонації в ньому.

### **Практичне заняття № 3**

**Мета** – набуття навичок роботи над дикцією у вокальному творі.

#### **Завдання**

1. Виконати вокальні твори (за вибором), зосереджуючись на правильному формуванні голосних і приголосних звуків.

2. Виконати вокальні твори Д. Січинського «Скільки дум тут переснилось», «І не питай мене», «Фінал»), застосовуючи різні манери вимовлення тексту: розспіву, вокалізації, декламації.

3. Виконати вокально будь-яку скоромовку, звертаючи увагу на чіткість вимови, ритм, темп.

\*\*\*

Протягом 1923–1928 років у Києві діяло республіканське Музичне товариство імені М. Леонтовича, навколо якого гуртувалися композитори-новатори. Його активними учасниками були К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, В. Верховинець, П. Козицький та інші митці. Особливу увагу серед них привертає постать Льва Ревуцького, який не тільки продовжував класичні традиції М. Лисенка і М. Леонтовича, а й відкрито сприймав новітні явища в сучасному музичному мистецтві.

**Лев Миколайович Ревуцький** (1889 – 1977) – український композитор, педагог, громадський діяч, який, створюючи переважно великі музичні форми, писав і оригінальні вокальні твори, серед яких – кантата «Хустина» та обробки

народних пісень для голосу з фортепіано, вони особливо зацікавлюють фортепіанними партіями. Л. Ревуцький збагатив українську музику своєрідністю індивідуального стилю, поєднуючи сучасні техніки професійної музики і елементи національного народного мелосу. Його творам притаманна оригінальна музична мова, нові технічні прийоми. Свої композиторські задуми він втілює у різних жанрах і музичних формах: поема «Пори року» (слова Олександра Олеся) для хору, солістів і симфонічного оркестру, романси, інструментальні п'єси, та найбільше його зацікавлювала українська народна пісня. Л. Ревуцькому належить значна кількість обробок, сольних і хорових народних: обробки для голосу і фортепіано, які увійшли до збірок «Сонечко», «Галицькі пісні», «Козацькі пісні», а також хорові обробки «Три Веснянки», рекрутська «Ой ти, зоре вечірняя», жартівлива «На кладочці умивалася». Його оригінальні твори характеризуються більш узагальненим трактуванням народної пісенності, зокрема у хорах на слова Т. Шевченка «Ой чого ти почорніло, зеленее поле», «У перетинку ходила» та в інструментальних творах на основі фольклорних мелодій.

Л. Ревуцький написав дитячі хори («В дитячому садку», «Відпочинок», «Холоди»), пісні для капели бандуристів та самодіяльних хорів, жіночого хорового ансамблю. Для розуміння особливостей його композиторського стилю, його мистецької індивідуальності ключове значення мають обробки народних українських пісень. Він створив майже 120 оригінальних обробок народних пісень: історично-ліричних, жартівливих, веснянок, дитячих. Народна мелодія в обробках Л. Ревуцького майже завжди залишається незмінною; виняток становлять окремі хорові обробки, у яких вона інколи передається від голосу до голосу, звучить в іншій тональності повністю або частково.

У сольних обробках фортепіанний супровід має значне смислове навантаження: він розкриває глибокий зміст пісні і є, по суті, рівноправною партією, яка будується переважно на варіаційному розвитку, причому характер кожної варіації диктується змістом відповідального куплету. При цьому автор надає велику увагу логічності музичної форми. Цікаво простежити, як, здійснюючи обробку за допомогою варіювання, розширюються межі куплетної

будови пісні. Двочастинна форма журливої пісні «Чуєш, мій брате» утворилась внаслідок витонченої градації почуття глибокого суму: сіра, безпросвітна мряка заволокла небо, відлітають журавлі... Туга за рідним краєм обіймає душу... У поетичному тексті міститься не лише це, але в першій частині обробки відтворено сумне курликання журавлів (акордами, у яких є щось від жалобного маршу). У другій частині зображальний момент цілком переведено у психологічний план: це ніби мерехтіння нескінченного шляху в натовлених очах, які безнадійно стежать, як відлітають журавлі.

Тричастинна будова обробки «Ти, кропивонько» зумовлена мінорним забарвленням фортепіанного супроводу середнього куплету, хоча народна мелодія весь час звучить у мажорі. Композитор застосовує цей прийом для розкриття пісенного образу мелодії. В інших випадках певна побудова зумовлюється бажанням внести в обробку елементи музичної інсценізації. Зміст чотирьох варіацій обробки «Перепеличенька» становлять різні градації гумору – від співчутливої посмішки до іронії. В обробці пісні «Не віддала мене мати» композитор уклав у три варіації супроводу 13 куплетів пісні, скоротити які при виконанні не можливо, оскільки текст оповідний. Він уник, завдяки цьому, одноманітності, драматизувавши розповідь. Усі оповідні моменти супроводжуються першою, більш спокійною варіацією, у другій, яка містить багатоголосся, посилюється характеристика розбійника і його ватаги, у третій загострюються діалоги між розбійником і його дружиною.

Цікаву і складну музичну обробку «Дід іде» створено шляхом багаторазової модифікації коротенького мотиву. При цьому, як пояснював сам композитор, гумористичність пісні відтінюється навмисною невідповідністю між жартівливим змістом і «вченою», поліфонічною формою фугато, яке звичайно застосовується в урочисто-величальній музиці. Ця обробка набуває значення оригінального твору.

Пісні з розвиненою мелодичною лінією композитор гармонізує так, що кожен голос фортепіанної партії ніби співає. Такими є обробки ліричної пісні «Ой ходить сон коло вікон» та обробки, які увійшли до збірки «Галицькі пісні». Вони відзначаються стилістичною цілісністю. За змістом пісні можна

розподілити на дві групи: пісні про тяжке минуле селян і пісні жартівливо-танцювальні. У піснях першої групи композитор розкриває душевний стан героїв, у піснях другої – на першому плані стрімкий рух, пружна, чітка ритміка. Характер їх супроводу суто інструментальний. Музична мова обробок експресивна, особливо в піснях, у яких герої зазнають глибоких переживань. У кожній обробці композитор досягає органічності внаслідок інтонаційного-ритмічному зв'язку фортепіанної партії з темою-піснею, зокрема широко вдаючись до розвитку взятих за основу поспівок. На них майже завжди будуються невеликий вступ, інтерлюдія і завершення пісні.

У музичній мові масових пісень і хорів на сучасну тематику Л. Ревуцький поєднує українські звороти з елементами, типовими для сучасної йому масової пісні. Його індивідуальний творчий почерк відзначається ясністю, витонченістю, якоюсь особливою чистою і свіжою ліричністю. Композитора приваблювали світлі, «весняні» барви – не випадково він так часто звертався до веснянок. Щиросердечна, вона є втіленням душевної витонченості і благородства. Жодного натяку на зовнішній ефект, справжня глибина, щирість, велике динамічне піднесення. Проте у його творах ніколи почуття не переходить через край: композитор уникає будь-якої надмірності.

**Станіслав Пилипович Людкевич** (1879 – 1979) – український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч, який особливої уваги і зусиль доклав до музично-естетичного виховання молоді і розвитку професійної музичної освіти в Україні.

Особливу увагу привертають такі романси композитора, як: «За байраком байрак», «Одна пісня голосенька», хори «Наша дума, наша пісня», обробки народних пісень «Про Бондарівну», «Бодай ся когут знудив», «Ой співаночки» та ін. Важливий внесок у розвиток камерно-вокальної творчості належить солоспівам С. Людкевича на громадянську тематику. Ці вокальні твори мають привабити студентів-вокалістів своєрідністю музичного викладу, доступністю і зрозумілістю. У них відчувається вплив М. Лисенка, П. Чайковського, композиторів-романтиків С. Рахманінова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса.

**Ярослав Васильович Барнич** (1896-1967) – український композитор, диригент, педагог, скрипаль, громадський діяч творч. Становлення його індивідуальної композиторської манери відбувалось в умовах галицької культури, під впливом західноєвропейських композиторських шкіл. Учень В. Барвінського, Я. Барнич тяжів до «полістилістичної» багатозначності фольклорного тематизму, дотримувався постромантичного стилю, зазнавши впливу імпресіонізму. Композитор створив цікаві солоспіви національного характеру, зокрема: «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі», «Гуцулка Ксеня». «Ой, соловію», «Хлопче мій, хлопче».

**Павло Іванович Сениця** (1879–1960) – український композитор, педагог, фольклорист. Музична спадщина композитора досить значна: опери («Життя — це сон», «Наймичка»), хори, солоспіви, обробки народних пісень. Його твори написані на слова поезій Т. Шевченка, М. Рильського, П. Тичини, М. Філянського, Олександра Олеся, А. Грановського. Значним творчим досягненням композитора стали дві серії солоспівів на тексти з «Кобзаря» Т. Шевченка: перша серія – романси («І широкою долиною», «Якби мені черевички», «Огні горять», «Тече вода в синє море», «Минули літа молодії»); друга – вокальні твори («Нащо мені врода», «Чого мені тяжко», «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю», «Було колись в Україні», «Чого мені тяжко», «Минули літа молодії», «Якби мені черевички»). Романси композитора сповнені ліризму, споглядальності. Творчість П. Сениці споріднена з романтизмом, неокласицизмом, імпресіонізмом. Модерність інтерпретації поезії українських класиків полягає у відтворенні змісту творів новими художніми прийомами і засобами.

Для творчості П. Сениці характерна лірична тематика, переважання побутової ліричної пісні, вокальна партія інтонаційно близька до народних українських пісень, особлива ритмічна змінність і каданційні розспіви, поєднання пісенної наспівності з декламаційною виразністю, наявність в супроводі елементів ілюстративності (імітація гри народних інструментів на фортепіано, завдяки вдалому використанню регістрово-тембрових барв), скупий

супровід, зведення його до фонового звучання. Студенти зможуть правильно відтворити художньо-образний зміст вокальних творів цього композитора.

Вокальна спадщина українських композиторів кінця XIX – початку XX століття має значний художньо-виховний потенціал, її характеризує гуманістична спрямованість, цілісність поетичного і музичного висловлювання; багатство почуттів, їх контрастне зіставлення, витончена психологізація музичних образів, довершеність музичної мови (поліфонічна виразність, мелодичне нюансування).

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які камерно-вокальної солоспіви С. Людкевича на громадянську тематику найбільш популярні серед виконавців?
2. Які ознаки романтизму, неокласицизму, імпресіонізму характеризують вокальні твори П. Сениці?
3. Якими новими художніми прийомами і засобами щодо модерної інтерпретації поетичного тексту вдається П. Сениця у своїх вокальних творах?
4. У чому полягає художньо-виховний потенціал вокальної творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX століття?
5. Яка роль фортепіанного супроводу в сольних обробках Л. Ревуцького?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Визначити поняття атаки звука і її роль у вокальному виконанні твору.
2. Охарактеризувати м'яку, тверду, придихову атаку звука в означеному творі.
3. Розкрити прийоми роботи над штрихами *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *portamento* у вокальних творах композитора (за вибором).

## Практичне заняття № 4

**Мета** – набуття навичок розвитку різних видів атаки звука і звуковедення у вокальних творах.

### Завдання

1. Виконати вправи для оволодіння твердою і м'якою атаками звука.
2. Виконати вправи для розвитку високої позиції із застосуванням м'якої і твердої атаки звука.
3. Опрацювати на занятті з «Сольного співу» вокальний твір за вибором в обробці Л. Ревуцького.
4. Опрацювати розспівки для розвитку звуковедення *legato*.
5. Виконати розспівки для розвитку звуковедення *non legato*.
6. Виконати розспівки для розвитку звуковедення *staccato*.
7. Виконати розспівки для розвитку звуковедення *marcato*.



## **1.2. Вокальна творчість українських композиторів середини XX – початку XXI століття**

Найбільшим здобутком і характерною рисою представників української естради другої половини XX століття – композиторів-піснярів була щира відданість рідному українському інтонованому слову в умовах зросійщеного пісенного мистецтва. Українські митці свідомо поширювати українські вокальні традиції, фактично заснувавши українські сценічні музично-пісенні студії, в чому не останню роль відіграли вихідці з Полтавського краю. Осередком культурно-мистецького середовища Полтавщини було місто Глобино та Глобинський район Полтавської області в кінці XX – початку XXI ст., де народилися відомі композитори: Платон Майборода та Олександр Білаш.

**Платон Ілларіонович Майборода (1918-1989)** – український, радянський композитор-пісняр, педагог. Саме Платона Майбороду називають «батьком» української естради. Його музика – це ціла епоха відродження та розквіту української пісні. Його неповторний стиль – це спалах одкровення, безмежний мелодизм і відкритість інтонацій, що линуць «від серця до серця».

Базову музичну освіту майбутній композитор здобув у Київському музичному училищі імені Р. М. Глієра, по закінченню якого він вступив до Київської консерваторії, де навчався у класі видатного Левка Ревуцького. Зрештою, саме наставник відіграв у житті Платона Майбороди вагому роль. Левко Ревуцький заохочував свого учня вивчати українську народну пісенність. Під час літніх канікул Платон брав участь у фольклорних експедиціях, виїздив у різні куточки України, щоб записати зразки народної творчості від літніх людей.

Близько закінчивши консерваторію, він залишився там працювати викладачем, але найбільшим його захопленням було писати пісні, яких було створено близько сотні. Композитор співпрацював з відомими поетами Д. Павличком, Д. Луценком, М. Стельмахом, О. Ющенком та ін. Найбільше пісень створено ним у співавторстві з А. Малишком.

Пісні писалися до фільмів, вистав, для певних виконавців, присвячувалися

визначним подіям або конкретним людям. Зокрема, «Пісня про вчительку» була адресована улюбленій вчительці, «Розляглися тумани» була присвячена легендарному партизану Ковпаку, а «Мовчить поліська сторона» – двічі Герою Радянського Союзу О. Федорову. «Згадай рідний край» Платон Іларіонович присвятив своєму братові – народному артисту СРСР Георгію Іларіоновичу Майбороді, пісню «Відлуння» написав для Анатолія Мокренка. На жаль, після смерті у 1970 р. свого улюбленого співавтора П. Майборода написав дуже мало.

Найвідоміші пісні композитора: «Пісня про рушник», «Київський вальс», «Журавлі», «Ми підем, де трави похилі», «Пісня про вчительку», «Елегія» (слова М. Стельмаха), «Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу (Лебеді материнства)» (1964 р.) на слова В. Симоненка.

«Пісню про рушник» було перекладено 35 мовами світу, а її першим виконавцем став О. Таранець. Проте найбільшої популярності вона набула у виконанні Д. Гнатюка.

Концерти Платона Майбороди сприймалися як музична розповідь про Україну, про красу її природи, про одвічні цінності українського народу. Щоразу наприкінці концерту лунали пісні про Київ, про Дніпро – «Гімн Києву», «Дума про Дніпро», «Київський вальс» та про батьківський дім – «Пісня про рушник» стала частиною його душі й душі українського народу. Нині вона звучить по всьому світу як символ України.

«Жодного дня без музики» – таким було життєве кредо Платона Майбороди. Він ніколи не лишався осторонь людської біди, прагнув допомогти, чим міг, саме таким він залишився у пам'яті всіх, хто його знав.

**Олександр Іванович Білаш (1931-2003)** – український композитор, педагог, поет, громадський діяч; удостоєний почесного звання Народний артист СРСР і України, Лауреат премії ім. Т. Шевченка. Олександра Івановича по праву сучасники вважають королем української пісні. За словами поета Бориса Олійника, О. Білашу «пощастило народитися в акваторії, означеній такими творчими вершинами, як М. Лисенко, М. Калачевський, брати Майбороди з одного боку, І. Котляревський, М. Гоголь, П. Мирний та О. Гончар – з іншого».

У 1957 р. він закінчив Київську консерваторію (клас М. Вілінського). Своїм учителем Олександр Іванович вважав відомого земляка Платона Майбороду, з яким товаришував усе життя.

«Два кольори», «Сніг на зеленому листі», «Ясени», «Цвітуть осінні тихі небеса» та ще понад дві сотні пісень – давно вже не просто вокально-інструментальні твори у куплетно-строфічній формі. Мабуть, важко знайти виконавця чи колектив 60-х років ХХ ст., які не виконували б його пісні, які залишалися популярними і в 70-80-ті роки. У виконанні відомої української виконавиці Раїси Кириченко найбільше запам'яталися такі пісні на музику О. Білаша, як «Два кольори» (сл. Д. Павличко), «Світи нам, матінко» (сл. Т. Голобородько), «Журавка» (сл. В. Юхимович). Пісня «Журавка» була настільки популярною, що її свого часу виконували і Діана Петриненко, і Євгенія Мірошниченко, і Надія Фесенко, і Ніна Матвієнко.

Олександр Білаш писав музику на вірші Д. Павличка, Б. Олійника, Л. Татаренка, І. Драча, В. Юхимовича, М. Ткача. Він гордився, що його пісні стали перлинами репертуару Д. Петриненко, Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, Р. Кириченко та В. Степової.

Особливістю творчості Олександра Білаша та Платона Майбороди є інтерпретація українського пісенно-музичного фольклору, через яку вони передавали народне світовідчуття та духовні цінності. Їх музична філософія наближена до народної, а твори сповнені неповторної мелодики аутентичної української пісні, теплого подиху рідної землі та природи, що власне й надає їх пісням народної сили звучання, яка так полюбилася слухачам.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які пісні О. Білаша найбільш популярні в наш час?
2. Яким подіям та яким постатям були присвячені піні П. Майбороди?
3. Який регіон України прославляють своєю творчістю ці композитори-пісняри?
4. Які характерні риси об'єднують творчість П. Майбороди та О. Білаша?

## **Завдання для самостійної роботи**

1. Визначити поняття динаміка і темп, у чому полягає їх нерозривний зв'язок?
2. Знайти основні знаки динаміки (*piano*, *forte*, *dim*, *cresc*) та загальну і часткові кульмінаційні вершини в улюбленому творі П. Майбороди.
3. Проаналізувати динамічний план вокального твору О. Білаша «Голосіння матері України».

## **Практичне заняття № 5**

**Мета** – удосконалення техніки співу; вирівнювання тембрального забарвлення голосу.

### **Завдання**

1. Здійснити аналіз власної техніки співу та працювати над подолання недоліків при виконанні вокальних вправ, вокалізів, творів.
2. У вокальних творах з робочого репертуару продумати смислові акценти, логіку розвитку всього твору, його кульмінації та завершення.
3. Прослідкувати втілення поетичного задуму в музиці, в її інтонаціях, теситурі, темпоритмі тощо розвитку різних видів атаки звука і звуковедення у вокальних творах.

\*\*\*

**Леся Василівна Дичко** (народилася 1939 року в м. Києві) – відомий композитор України середини ХХ – початку ХХІ століття. Новаторство і оригінальність – дві характерні риси, які позначають найунікальнішу постать Лесі Дичко. Леся Дичко належить до покоління тих українських композиторів, що розпочинали свій творчий шлях на переломі 50-60 рр., коли українська музика збагатилася іменами В. Губаренка, М. Скорика, Л. Грабовського,

В. Сильвестрова, Ю. Іщенко, Б. Буєвського, В. Золотухіна тощо. Діяльність цих митців великою мірою визначає сучасний стан української музичної культури та її визнання в світі.

Перші музичні твори вона почала писати ще під час навчання у музичній школі. Вищу музичну освіту композиторка здобула у Київській консерваторії в класах К. Данькевича та Б. Лятошинського. Сфера неокласики, неофольклоризму, що домінувала у творах її вчителя Бориса Лятошинського, стала панівною і в її творчості, визначивши ясність задумів, ідей, форми композицій. Саме в цей період життя Леся Дичко пробує свої сили в різних жанрах, створюючи вокально-симфонічні зразки, інструментальні твори та балет.

Після закінчення консерваторії, а згодом і аспірантури, Л. Дичко починає займатися викладацькою діяльністю. Саме з цього часу, пріоритетним напрямком творчої діяльності стають хорові твори.

Визнання новатора в хоровому мистецтві їй принесли кантати «Червона калина» (1968 р.), «Чотири пори року» (1973 р.), «Карпатська», поетичною основою яких стала народна поезія, оригінальність створення яких полягала в інтонаційній хоровій інтерпретації давніх текстів. У хоровій творчості Лесі Дичко виразно відчувається зв'язок з фольклором, обрядовістю та християнськими мотивами. Проникливий ліризм, висока натхненність, щирість є стильовими рисами, які яскраво проявляються в хорових кантатах Л. Дичко.

Хорова музика Л. Дичко – цілісне художнє явище, яке має специфічні естетико-стильові властивості. Вона характеризується розмаїттям жанрово-композиційних рішень і долученням до провідних стильових тенденцій музичного мистецтва на зламі ХХ – ХХІ ст. – неофольклоризму, неоромантизму, « нової сакральності ». Концептуальність – провідна якість, що значною мірою характерна всім творам композитора і є визначальною особливістю її хорового стилю.

У визначенні характерної риси стилю Л. Дичко музикознавці наголошують на тонкому проникливому ліризмі. Тому закономірно, що найяскравішим його проявом в музиці композиторки є мелодика – співуча та гнучка. Навіть у

інструментальних творах Л. Дичко панує стихія вокальності, це проявляється в інтонаційній пластичності та вокальній гнучності.

В образно-стильовій системі творчості провідне місце займають образи рідної природи. Природа в творах композиторки завжди одухотворена і виступає в нерозривній єдності з образом людини.

В основу музичного стилю Лесі Дичко покладені народні стильові джерела. Ще на початковому етапі творчого шляху вона поставила собі за мету засвоїти та вивчити ще не використані в професійному мистецтві фольклорні образи та стильові пласти народної вокальної та інструментальної музики, збагатити свою уяву і фантазію ґрунтовними дослідженням літератури і театру, декоративного народного мистецтва, живопису та скульптури. Леся Дичко переосмислила та усвідомила дух фольклору і його самобутність.

Новаторкою вона виступила й у метаморфозах масштабних жанрів – опері, балеті, адаптувавши їх до хорової музики. Добре відома її хорова опера «Золотослов» (1992 р.) переконала слухачів у можливості такого експерименту, який до того ж виявився талановитою спробою реанімації первісного народного синкретизму – поєднання хорів, солістів, хореографії – засобами цілком модерної авторської мови без прямолінійних цитацій фольклору і натяків на його наслідування.

Образами природи і фольклору не обмежується спектр інтересів української майстрині. Незмінною залишається наполеглива цікавість світовою культурою. Архітектура Франції, живопис Іспанії, іслам, буддизм і православ'я, українське бароко і середньовічна поезія трубадурів, слов'янська міфологія – коло інтересів, контекст мистецьких вражень (ораторії «І нарекоша ім'я Київ», «Індія-Лакшмі», дві Літургії, фортепіанні цикли «Фрески Іспанії», «Замки Лаури», та ін.).

Останнім часом Л. Дичко все більше уваги приділяє симфонічній музиці, адже її завжди приваблювали масштабні форми. Уміння однаково вдало використовувати хорове і оркестрове звучання проявилось у згаданій ораторії «І нарекоша ім'я Київ», присвяченій 1500-річчю Києва, – етапному творі в українській хоровій музиці ХХ століття. Характерне для композиторки

«колористичне» сприйняття світу й музики, як в імпресіоністів, не полишає її у пошуках нових звукових барв для презентації своїх творів і, як наслідок, бажання представляти їх у нових редакціях. У 2004 році Леся Дичко створила Сюїту № 2 на теми з раніше написаного балету «Катерина Білокур». Окреме місце в творчості композиторки посідає дитяча тематика.

**Мирослав Михайлович Скорик** (1938 – 2020) – український та радянський композитор, музикознавець. Мирослав Скорик з'явився на українському горизонті у 60-х роках ХХ століття, репрезентуючи традиції львівської композиторської школи. Перші музичні здібності майбутнього композитора помітила його бабуся – видатна співачка Соломія Крушельницька.

Вищу музичну освіту М. Скорик здобув у Львівській консерваторії, де він навчався у відомих педагогів С. Людкевича, М. Колесси, А. Котляревського та інших, паралельно опановуючи композиторський та мистецтвознавський фах. Продовжив навчання в Московській консерваторії, після закінчення якої викладав музично-теоретичні дисципліни у своїй альма-матер. З 1966 року життя композитора пов'язане з м. Київ. Відомими учнями М. Скорика в Київській консерваторії були українські композитори І. Карабиц, О. Ківа, Є. Станкович, Я. Верещагін.

Творчий доробок М. Скорика включає симфонічні, камерно-інструментальні твори, музику до кінофільмів, естрадні пісні та п'єси та для естрадного вокального ансамблю. Окремо слід відзначити редакторську його роботу над творами М. Лисенка, Г. Сковороди та «Львівської табулятури».

Характеризуючи композиторський стиль Мирослава Скорика слід відзначити те, що обов'язковим компонентом його музики є відтворення манери народного музикування у сольному, ансамблевому або інструментальному виконанні. Гуцульське музикування у вокальній та інструментальній галузях носить імпровізаційний характер. Це виявляється в метро-ритмічній, ладовій варіантності та перемінності. Стрункість форми, переважаючи секундові інтонації, характерний тип кадансування – риси, які вказують на наявність стабільних елементів гуцульської народної музики.

Метро-ритмічна сторона музики композитора характеризується різними видами ритмічної поліритмії, шляхом згущення ритмічно-зростаючої прогресії і особливим поєднанням остинатності з варіаційністю.

Як видно, яскрава національна визначеність музики, лаконічне сучасне письмо та прагнення до класичної чіткої форми – провідні риси творчості Мирослава Скорика.

З появою створеної музики композитором до кінофільму «Тіні забутих предків», невдовзі з'являється «Гуцульський триптих» – програмний твір за сюжетом повісті М. Коцюбинського та кінофільму. Музика «Триптиха» пронизана коломийками, закличками карпатських трембіт. Для виразної передачі карпатського фольклору композитор використовує «гуцульський» мінор з підвищеним IV ступенем та лідійський лад, що відтворює народного ладового мислення митця.

Таким чином, тяжіння Мирослава Скорика до гуцульської народної музики, його успішні спроби передачі гуцульського фольклору виразальними засобами, відкривають великі перспективи для їх використання у сучасній музиці з метою збереження самобутності народного фольклору окремих регіонів України.

### **Запитання для самоперевірки**

1. У чому проявляється індивідуальність композиторського стилю Лесі Дичко?
2. Які жанри народної пісенності використані у кантатах Лесі Дичко?
3. Які жанри карпатського фольклору втілюються у творах М. Скорика?
4. Які засоби музичної виразності характеризують композиторський стиль М. Скорика?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Визначити сутність поняття «фонетичний метод» у співі.



2. Обґрунтувати значення активної артикуляції у процесі донесення літературного тексту слухачам під час співу.
3. Знайти у літературному тесті одного з творів Л. Дичко або М. Скорика слова з губними приголосними (б, в, м, п, ф) та висвітлити правила їх вимови під час співу.
4. Попрацювати над розспівками на склади «му», «мо», «ма», «на», «лу», «ло» та пригадати їх педагогічну спрямованість під час вокально-виконавської діяльності.

### **Практичне заняття № 6**

**Мета** – вирівнювання звучання голосних в поєднанні з приголосними, спостереження за технікою функціонування артикуляційного апарату; закріплення навичок звукоутворення.

### **Завдання**

1. Закріпити навички, отримані на заняттях сольного співу за допомогою самостійного виконання вокальних вправ.
2. Напрацьовувати однорідність і зв'язність співу голосних (в поєднанні з приголосними) при повному збереженні притаманного їм колориту звучання, слідкуючи за легкістю та чіткістю дикції та правильністю артикуляції голосних звуків.
3. Прослухати та виразно виконати за власним вибором один твір М. Скорика (або «Шуміла ліщина», або «Мелодія»).
4. Прослідкувати за «нейтралізацією» голосних під час співу та чітким проспівуванням приголосних.

## РОЗДІЛ II. ЖАНРОВА ПАЛІТРА УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

### 2.1. Українська народна пісня

Українська народна музика – різновид народної музики, що складається з української пісенної народної творчості та української усної народної творчості. Кожна людина з перших днів свого життя знайомиться з культурою свого народу через пісні, казки, легенди, оповідання тощо. Багатовікова історія нашої Батьківщини викладена в усному літописі – музичній скарбниці українського народу – українських народних піснях.

Україномовна народна музика зародилася ще в період IX століття н. е. у часи становлення Київської Русі. Саме пісні – найцінніші твори українського народу, у яких з покоління в покоління передавалась історія народу, його традиції, особливості розвитку народної музичної творчості.

Народна пісня – найбільш розповсюджений вид народної музики, продукт колективної усної народної творчості, що роками складався в пісню. На думку Г. Ключека, народна пісня як колективний витвір – пісенний текст, передаючися від покоління до покоління, постійно шліфувався, вдосконалювався багатьма виконавцями, її ідейний зміст поглиблювався, виразнішою ставала форма, і саме так відбувалася її оптимізація. Проте немає сумніву, що кожна пісня мала свого першотворця – тобто людину, яка першою її проспівала, – бо саме спів був основним способом творення пісні, коли її слова й мелодія складались однією миттю [2, 259].

Народна пісня – музично-поетичний жанр фольклору, найбільш поширений вид народної музики. Вона відображає «характер» кожного народу, звичаї, історичні події, відрізняється своєрідністю жанрового змісту, музичної мови, структури. У деяких древніх і частково сучасних видах народної музики вона існує в синкретичній єдності з танцем, грою, інструментальною музикою, словесним і образотворчим фольклором.

Музично-поетична стилістика українських народних пісень відзначена простотою та лаконічністю застосування виразових засобів, що сприяє органічності, природності їх звучання та сприйняття [11, 234-237]. Українським народним пісням властива мелодична орнаментика, вокалізація голосних, використання різних ладів народної музики (іонійського, дорійського, міксолідійського).

Суттєва риса більшості традиційних жанрів – безпосередній зв'язок народної пісні з побутом і трудовою діяльністю (наприклад, пісні трудові, які супроводжують різні види праці: бурлацькі, покосні, прополювальні, жнивні, молотильні тощо; обрядові, які супроводжують землеробські і сімейні обряди та свята: колядки, масляні, веснянки, купальські, весільні, поховальні, ігрові календарні та ін.).

Створення слів і музики – єдиний творчий процес, в якому вирішальне значення має традиція: пісня виникає на основі законів, естетично дієвих в кожному даному пісенному колективі, і тому підпорядковується нормам музично-поетичної типології. Так, в кожному жанрі народної пісні існують ведучі та периферійні за значенням пісенні типи (ритмічні, мелодійні), на основі яких пізнається варіантність пісень.

Народна пісня існує в безлічі місцевих варіантів, поступово видозмінюючись. Незчисленна кількість чудових українських пісень несе у собі долю волелюбного, працелюбного, мужнього, щирого українського народу. Навіть сьогодні українські фольклорні пісні чарують нас своєю мудрою простотою, правдивістю, неперевершеною красою та довершеністю. Мелодійні пісні, барвисті коломийки, героїчні думи – музика нашого народу, якій притаманна життєвість, яскравість, правдивість, соковитість, пристрасність. «Віки мужності й звитяги, віки з шаблею в боях і за плугом на кров'ю политому полі, віки мук на невольничих ринках трьох материків і віки боротьби проти татарських, турецьких, монгольських орд, віки надії в очах і сльози на віях, віки журби в серці і нескореної думи на чолі, грозові ночі повстань і тугою наповнені дні жіночого чекання, дівочої вірності – така наша народна пісня», – писав відомий український письменник М. Стельмах [10, 19].

Нам відомі деякі імена творців народної пісні. Наприклад, як зазначає енциклопедія «Українське козацтво», автором званої в Європі пісні «Їхав козак за Дунай», яку обробив німецький композитор Людвіг ван Бетховен, був український поет і філософ XVIII ст. Семен Климовський, а шедевр української піснетворчості «Засвіт встали козаченьки» склала легендарна поетеса з Полтавщини Маруся Чурай [13, 235].

108. Багато українських народних пісень стало нам відомо завдяки їх застосуванню композиторами у своїх операх, симфонічних, вокально-інструментальних творах. А деякі вокальні твори, які ми вважаємо народними, знайомі нам з дитинства та є популярними упродовж довгих років, мають своїх авторів. Ці пісні, які важко відрізнити від народних, дійсно проростають з українського фольклору. «Народна мелодія зберігається у емоційній пам'яті композитора та своєрідно виявляється у його власних мелодіях» [10, 157].

### **Запитання для самоперевірки**

1. Яку роль відіграє народна пісня в історії українського народу?
2. Дайте визначення жанру «українська народна пісня».
3. Які перші імена авторів народної пісні Ви знаєте?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Вивчіть українську народну пісню та виконайте її a-cappella.
2. Підібрати приклади українських народних пісень за рівнем складності для різних вікових категорій студентів.

### **Практичне заняття № 7**

**Мета** – опанування знань та практичних вмінь щодо передачі художнього образу та його сценічного втілення засобами вокальної виразності та акторської майстерності.

### **Завдання**

1. Визначити стильові та жанрові особливості української народної пісні з власного репертуару.
2. Розкрити художню та психологічну мету та ідею задуму української народної пісні.

## 2.2. Дума

Українські думи – ліро-епічні твори на історико-героїчну та побутову тематику – становлять самобутній жанр народної поетичної творчості. М. О. Добролюбов так висловлював свою думку про важливий внесок дум та історичних пісень в українську народнопісенну творчість: «Пісня і дума становлять ... народну святиню, краще добро українського життя, в них горить любов до Батьківщини, виблискує слава минулих подвигів, в них дихає і чисте, ніжне почуття жіночої любові, особливо любові материнської... . Все коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим» [35, 47].

Назва «дума» виникла ще за праслов'янських часів і означала «думка», «мислення». Пізніше словом «дума» почали називати велику за розміром епічну пісню героїчного змісту. У фольклористиці термін «думи» закріпив М. Максимович у 1827 р., на той час це слово було поширеним серед народу і поряд з іншими означало «козацькі пісні», «пісні про старовину»,

«поважні пісні», «псалми». Своїм корінням думи сягають епічної творчості, героїчного епосу билин доби Київської Русі. Створювалися думи переважно після важливих історичних подій. Виникнення думи припадає приблизно на середину XV ст. Поява думи була пов'язана з розгортанням героїчної боротьби українського народу проти татарсько-турецьких, а потім польсько-шляхетських загарбників. Думи відіграли значну роль у боротьбі українського народу за соціальне й національне визволення. Розквіт цього жанру припадає на XVI – XVII ст.

Головними властивостями дум є своєрідна художня форма, поетичні засоби, притаманні українській народній поезії. Характерними особливостями є відсутність строф, дієслівне римування, імпровізаційність, у структурі – композиція, розгорнутий сюжет, повільна епічна розповідь, постійні епітети тощо.

Жанр дум генетично пов'язаний з такими формами народного фольклору, як голосіння, історичні пісні й балади. Виконувались думи переважно

професійними народними співцями – кобзарями чи бандуристами мелодійною декламацією-речитативом, під акомпанемент кобзи, бандури, рідше ліри. До найдавніших належать думи про боротьбу українського народу проти татарсько-турецьких загарбників: «Козак Голота», «Самійло Кішка», «Маруся Богуславка» та ін. У думах цього циклу народ створив образи героя-борця, захисника рідної землі.

Прикладом дум періоду визвольної війни 1648-1654 років є «Хмельницький та Барабаш», «Перемога Корсунська», «Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти», «Богдан Хмельницький і Василь Молдавський (Похід в Молдавію)» тощо. У них реалістично змальовано перемоги українського народу над польсько-шляхетськими військами, створено образи запорізьких козаків, оспівано мужність селянсько-козацьких військ, їхніх полководців – Б. Хмельницького, М. Кривоноса, І. Богуна, Д. Нечая та ін. У думах відображено соціальну нерівність, класове розшарування українського суспільства. Були поширеними думи і про класову боротьбу («Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер»), на соціально-побутові теми («Козацьке життя»).

Серед виконавців думи – плеяда талановитих кобзарів: О. Вересай, М. Кравченко, А. Шут, П. Носач, Т. Пархоменко, П. Ткаченко, Ф. Кушнерик, І. Кучугура-Кучеренко, Є. Мовчан та багато ін. Інтенсивне записування й видання думи припадає на ХІХ ст. Українські думи вперше опублікував М. Цертелєв («Опыт собрания старинных малороссийских песен», 1819 р.). Особливу роль у записуванні, виданні й дослідженні дум зіграли такі вчені як М. Максимович, М. Костомаров, І. Срезневський, П. Житецький, І. Франко, М. Лисенко. Ідеї, сюжети, образи, деякі поетичні особливості думи використано в творах К. Рилєєва, М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Рильського, П. Тичини, П. Панча, ін.

Науковці підкреслюють, що думи, виникнувши в конкретних умовах свого часу, відповідали реальним запитам доби та характеру розвитку цілого фольклорного процесу. Дух непокори, одвічне прагнення до волі, незалежності – саме ці риси, які генетично притаманні українському народу, оспівуються у

думах. Саме у думах українська історія повстає такою, якою її бачило серце звичайного чоловіка-захисника.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що означає термін «дума»?
2. З якими формами народного фольклору пов'язаний жанр дум?
3. Яких перших виконавців дум можете назвати?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Запропонуйте для вокального виконання, на Ваш вибір, думу.
2. Підберіть «в'язку» дум різних за тематизмом.

### **Практичне заняття № 8**

**Мета** – розвиток чистого інтонування вокальних творів.

### **Завдання**

1. Зробити інтонаційний аналіз думи (за власним вибором).

1. Розкриття характеристичної інтонаційної функції	а) визначення засобів музичної виразності, які характеризують інтонаційний мелодизм та тематизм твору (лад, темп, ритм, тембр, фактура тощо);
--	---



<p>2. Визначення емоційної функції мелодизму</p>	<p>b) окреслення емоційних станів, що характеризують образний зміст твору;</p> <p>с) виокремлення загальних та часткових інтонаційних кульмінацій;</p>
<p>3. Розкриття синтаксичної функції музичної мови</p>	<p>d) розставлення логічно-смислових наголосів у інтонаційному та літературному текстах;</p>
<p>4. Визначення жанрово-ситуативної інтонаційної функції</p>	<p>e) окреслення типу викладення мелодизму твору (оповідний тип, питальний, окличний тощо);</p> <p>f) співвіднесення інтонаційного типу викладення музичного матеріалу з ладо-тональним планом твору, будовою мелодичної лінії, ритмічним малюнком.</p>

### 2.3. Балада

Балади належать до одного з найскладніших фольклорних жанрів. Провансальці називали даний жанр танцювальною піснею, французи характеризували баладу як ліричний вірш, англійці – як сюжетні поеми ліро-епічного характеру. У XIX ст. в Росії, Україні, за визначенням М. Максимовича, М. Костомарова, таким словом називали літературні та народнопісенні твори. На сьогоднішній день існує декілька визначень балади. Пропонуємо одне з них: балада – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового сюжету з драматичною розв'язкою. Корені балади – в календарно-обрядовій і родинно-обрядовій пісенності.

Найпродуктивнішим періодом баладотворення вважають XV-XVII ст.

З XIX ст. балади публікуються у багатьох збірниках українського фольклору. Ґрунтовно досліджував балади І. Франко («Жіноча неволя в руських піснях народних», 1883р.), наукові розвідки цьому жанру усної народної творчості присвятили О. Потебня, Ф. Колесса, К. Квітка та ін. За тематикою балади бувають історичні, любовні, трагедійні, сімейно-побутові та ін.

Національні сюжети, символи й образи балад знайшли відображення у творчості Т. Г. Шевченка («Тополя», «Причинна», «Утоплена», «Катерина» тощо). Широко використовували баладну традицію на початку XX століття українські поети (П. Карманський «Українська балада», М. Вороний «Бондарівна», В. Еллан «Балада про любов» тощо).

Зупинимося на *жанрових особливостях балад*. У фольклористиці виділяють такі жанрові ознаки балади: віршований, ліро-епічний твір; ліричний елемент подається у поєднанні з епічним; зачин - звертання до персонажа; раптове повідомлення про незвичайні пригоди; драматичні колізії; трагічні випадки, що справляють сильне емоційне враження на слухача; елементи фантастики; метаморфози-перетворення; використання діалогів і повторів, характерних для героїчного епосу; відсутність детальних описів; персоніфікація рослин і явищ природи; моралізаторство – повчальний потенціал у вигляді кари або запізнілого каяття злочинців; швидкий і напружений розвиток дії; балада не

дає конкретних імен і конкретних обставин (М. Драгоманов); для неї головне не подія, а почуття, які вона збуджує (В. Белінський), змушує співчувати трагічній долі тих, що постраждали безвинно.

*Поетика балад* досягається за рахунок характерних діалогів, психологічних паралелізмів, метафоричності, гіперболізації, постійних народних порівнянь, епітетів, символіки, повторів, зменшено-пестливої, емоційно-забарвленої лексики.

У баладах наявні елементи чаклунства: невістка перетворюється на тополь, калину; зрізана гілочка промовляє людським голосом; віддана заміж за нелюба дочка повертається додому зозулею. Дійовими особами балад часто виступають чарівниці, ворожки, відьми.

Більшість найдавніших балад споріднені з колядками, веснянками, купальськими, побутовими й хороводними піснями і присвячені метаморфозі людини - перетворення її на рослини, тварин, птахів ( «Роса – дівчини сльоза», «Невістка стає тополею»). Балади пізнішого походження ближчі до епічної поезії.

У фольклористиці балади поділяють на родинно-побутові, про татарсько-турецьке поневолення, про історичних осіб. Найбільш детальну класифікацію родинно-побутових балад в українській фольклористиці розробив О. Дей. Науковець поділив цей фольклорний жанр на такі групи: про кохання і дошлюбні відносини; про сімейні взаємини і конфлікти; взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин.

Найпоширеніший сюжет балад першої групи – перетворення невістки в тополь. У таких баладах відображено анімістичне вірування про переселення людської душі в рослинний світ. Як правило, ці вірування підсилюються мотивом віри в магічну дію слова. Досить поширеними є також балади про кровозміщення («Жила вдова на Подолі»), жертвоприношення («Замурована мила»), викрадення дівчини з метою одруження («Їхали козаки із поля додому»), про жіночу невірність («Ой ти, Галю, Галю, молодая»), отруєння невірною нареченого й ін. Сюжет балад, коли зведену дівчину козаки прив'язують до палаючої сосни, став основою весільно-обрядової лірики («Горіла сосна,

палала»). Частина балад пов'язана мотивом «тризілля», за яким дівчина, вирішуючи суперечку трьох козаків, обіцяє вийти заміж за того, хто привезе їй з-за моря чарівного зілля для весільного віночка.

Родинно-побутові балади, записані у XVIII-XIX ст., побудовані, як правило, на мотивах нещасливого кохання, примусового шлюбу, зведенні дівчини, жорстокій долі покритки.

Мотивами балад про татарсько-турецьку неволю є проводи козака на війну, смерть козака внаслідок незвичайних обставин, подій, драматичні долі людей у неволі. Доволі часто зустрічається образ нескореної полонянки, котра, хоч і має можливість стати дружиною турка, не кориться ворогові, за що жорстоко карається. Низка балад присвячена певним історичним особам. Відомі балади про Довбуша, Кармалюка, Бондарівну, Байду, Лимерівну. Такі балади відзначаються великим ступенем узагальнення.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Схарактеризуйте жанрові особливості балад.
2. На які різновиди поділяються у фольклористиці балади?
3. Яким відомим історичним постатям присвячені балади?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Зробіть порівняльний виконавський аналіз між власним виконанням вокальної балади та виконанням викладача.

## **Практичне заняття № 9**

**Мета** – набуття навичок слухового аналізу між виконанням твору студентом та виконанням цього ж твору викладачем.

## Завдання

1. Зробити план слухового порівняльного аналізу власного виконання твору та показового виконання цього ж твору викладачем вокалу.

### *План слухового порівняльного аналізу*

- 1) Виконання вокального твору. Запис на CD диск.
- 2) Виконання цього ж твору викладачем. Аналогічний запис.
- 3) Прослуховування обох записів на музичному центрі або комп'ютері.
- 4) Надання відповіді на запитання: «Чим відрізняється перше виконання від другого?». Визначення на слух засобів музичної виразності, на які робили акцент виконавці (студент – вчитель).
- 5) Аналіз музичної форми твору. Визначення речень, фраз, на які припадають головна та другорядні кульмінації вокального твору у виконанні того чи іншого виконавця.
- 6) Музично-інтонаційний та словесно-інтонаційний аналіз твору.
- 7) З'ясування: «Якими вокально-виконавськими навичками Ви користувалися, щоб досягти виразного розкриття музичного образу, а якими користувався викладач?», «Чи правильно відбулося розкриття художнього змісту?», «Над якими вокально-виконавськими навичками слід попрацювати для кращої передачі змісту художнього твору засобами музичної виразності?».
- 8) Звернення уваги на власну манеру виконання та манеру виконання викладача.

## 2.4. Романс

Романс – це жанру камерної вокальної музики для голосу в супроводі фортепіано або іншого інструмента. Він набуває особливої популярності в європейській музиці, починаючи з XVIII століття. Зокрема, в Україні романс як жанрова форма поширюється у XIX столітті. Серед популярних камерних музично-вокальних творів того часу варто назвати такі: «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка та ін. Багато авторських романсів XIX ст. зберегли популярність дотепер, зокрема такі: «Ніч яка місячна, ясная, зоряна» (слова М. Старицького, музика народна), «Чорнії брови, карії очі» (слова К. Думитрашка, музика Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (слова М. Петренка, музика В. Заремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (слова С. Руданського, музика В. Александрова) тощо. Процес становлення романсу у професійній музиці набув завершення у XIX столітті.

М. Гордійчук, досліджуючи романси в музичному мистецтві XIX століття, висловлює думку, що доцільно розрізняти романси фольклорного складу та романси складу літературного, тобто написані на вірші поетів-романтиків. Народні романси створювались переважно в інтелігентському середовищі. Спочатку їх автори були відомі, а з часом більшість імен забулися. Поряд з народними романсами варто звернути увагу на «сфольклоризовані» пісні літературного походження, авторами яких є М. Петренко, В. Забіла, Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка, М. Старицький.

Необхідно відзначити, що окрім авторства текстів, романс як жанр передбачає й авторство музики.

У другій половині XIX століття романс набув особливого розвитку в камерно-вокальній творчості М. Лисенка. У той час піснями романсового характеру захоплювалися всі його сучасники: М. Вербицький, С. Гулак-Артемовський, В. Заремба, О. Рубець, П. Сокальський та ін.

М. Лисенко писав романси на слова поезій Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеса, В. Самійленка, М. Вороного, Дніпрової Чайки тощо. Він прагнув не тільки збагатити камерно-вокальний репертуар, а збагатити, урізноманітнити стилістику вокальних творів. На вірші Шевченка композитор написав 54 романси: філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру, психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

Романси М. Лисенка мають глибокий підтекст, серед них переважають драматизовані форми: ліричний монолог («Ой умер старший батько»), монолог соціально-філософського звучання («Мені однаково»), монолог-медитація («Чого мені тяжко»), героїко-патріотичний монолог («Ой Дніпро мій, Дніпре» на текст пісні Яреми з «Гайдамаків»), драматична сцена («Молітесь, братія, молітесь»), романс-дума («У неділю вранці-рано»), романс-арія («Гетьмани»). Серед вокальних творів з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», – романс «Свято в Чигирині» («Гетьмани, гетьмани»), сповнений скульптурно виразної образності. Це справжня музично-драматична сцена.

Роль фортепіанного супроводу настільки значна, що дає підстави розглядати інструментальну партію як художньо рівноправну із сольною. Вокальна мелодія романсу зосереджено драматична, велична, її виразна початкова фраза становить основу лейтмотиву, який розкриває патріотичну ідею в опері «Тарас Бульба». Майстер контрасту, М. Лисенко поєднав у порівняно невеликому творі два плани: епічний і експресивно-дієвий. У першому епізоді романсу, психологічно напруженому, сповненому мужньої патетики, композитор органічно поєднує речитації в дусі історичних дум з мотивами, типовими для оперних героїчних арій.

М. Лисенко писав музику і на вірші І. Франка. Прагнучи зобразити різні людські почуття і переживання, він звертався до поетичних мініатюр, сповнених витонченого емоційного нюансування. Для кожної поезії він обирав відповідне музично-інтонаційне забарвлення. Так, романс «Безмежнеє поле» сповнений владної сили стихії, темпераменту, стрімкі, яскраві мелодійні злети, схвильована ритмічна пульсація фортепіанного супроводу додають звучанню невпинного руху. Здається, не буде кінця наростанню внутрішнього напруження. І раптом –

уповільнюється темп, з'являється піднесена мелодія, органічно співзвучна словам «Неси мене, кінь мій, по чистому полю». Разом вони народжують новий, уже зоровий образ безкрайнього простору, у якому вершник летить назустріч долі. Завершальні акорди романсу ніби приховують тривогу нерозгаданої таємниці.

Романсова творчість М. Лисенка відбиває не тільки еволюцію індивідуального стилю композитора, а й провідні тенденції розвитку цього жанру в українській музиці. Творче переосмислення народного і професійного, нові цікаві композиторські прийоми набули у М. Лисенка класичної форми, яку надалі розвивали композитори наступних поколінь.

Протягом 30-х років ХХ століття формується і набуває значного поширення новий жанр ліричної пісні – громадянська лірика. Оптимістичні за змістом, ці пісні сповнені віри у майбутнє, світлі колискові, пісні «весняного оновлення», пов'язані з темою юнацтва, творчої праці, утвердження молодії країни. У цей час в українському фольклорі вагоме місце належить творам громадянського звучання (революційні пісні, пісні літературного походження, трудові, балади, частівки, коломийки). Традиційна популярність народної пісні, пов'язаної з календарним циклом, обрядами, зберігає своє значення.

У роки Другої світової війни значного поширення набули пісні самодіяльних авторів, які створювали пісні, наближені до народних героїчних, лірико-епічних, старовинних плачів-голосінь, коломийок («На Вкраїні біда чорна», «Ой у лісі зеленому», «Куди ідеш, орле», «Ой та чорна хмара впала на Вкраїну»). Активного розвитку в нових історичних умовах набули дума та історична пісня («Ой у лузі червона калина», «Вдова», «Поворот сина з чужини», «Дума про невольників», «Плач зозулі» тощо). Та особлива роль належала у цей час сольній ліричній пісні, сповненій щирих почуттів, простої, душевної мелодики, близької до міської побутової лірики. Найбільш відомі пісні: «У селі під Лозовою» М. Вериковського, «Хусточка червона» А. Малишка, вони виражають не особисті переживання, а всенародні почуття.

Оновлення стилю масової пісні у повоєнні роки, пов'язане з прагненням композиторів розкрити духовний світ сучасної людини, композитори



поглиблюють ліричність пісень патріотичного звучання. Тепер героїчна маршовість, урочиста гімничність підпорядковуються опоетизованій інтонації схвильованого авторського висловлювання. Нові виражальні можливості жанрових мікстів масової пісні 40–50-х років XX століття характеризують пісні про Батьківщину.

Психологізація пісенної лірики втілена в романсовій творчості П. Майбороди, А. Кос-Анатольського. Зокрема «Пісня про рушник» П. Майбороди на вірші А. Малишка глибоко народна за стилістикою, вона стала певною віхою в образно-емоційному вираженні самовідданої материнської любові і синівської вдячності.

Наприкінці 50-х років в українській музиці на новому рівні відроджуються неофольклорні тенденції, характерні для музики першої третини XX століття. Ця нова тенденція в українській музиці яскраво виражена у творах Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко та інших. Нова фольклорна хвиля пов'язана із збереженням етнографічної цілісності, що досягається не прямим цитуванням фольклорного джерела, а використанням специфічних ознак (тембрових характеристик, типу ритмічної пульсації, принципів формоутворення, мовних особливостей поетичного тексту). Цей принцип застосовано у музиці М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків», у музиці Л. Грабовського до фільму «В ніч на Івана Купала», у кантаті «Червона калина» Л. Дичко.

Неофольклорна тенденція вплинула і на пісенний жанр. Композитори прагнуть відтворити не певні ознаки народної пісенності, а глибинну сутність її образної природи, структуру, мову, що спонукає до застосування нових виражальних засобів.

На початку 60-х років набула розвитку ще одна тенденція в українській музиці – поглиблення ліризму, камернізація жанрів симфонії, опери, кантати. Ця тенденція породжена зацікавленням композиторів внутрішнім світом людини.

У цей час набуває розквіту естрадна пісня, зумовивши появу численних професійних і самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів. Серед провідних художніх колективів цього часу особливо популярними були:

«Кобза», «Мрія» (Київ), «Смерічка», «Червона рута» (Чернівці), «Водограй» (Дніпропетровськ), «Світязь» (Луцьк). Для них писали пісні І. Поклад, М. Скорик, В. Івасюк, Л. Дудківський, І. Шамо, П. Майборода, Г. Татарченко, М. Кармінський та ін.

Активізація діяльності концертних установ, спеціальні радіо- і телепередачі, масові тиражі авторських і тематичних пісенних збірок, організація фестивалів, оглядів, конкурсів, розширення міжнародних зв'язків української пісні стимулювали стрімкий розвиток цієї сфери музичної творчості. Зазнала змін і сфера побутування пісні. Поширення масових музичних жанрів у повсякденному житті збагатило духовні і прикладні (розважальні, обрядові, декоративні) функції пісні. Зросла увага митців до особистого, індивідуального, висунувши на перший план концертну пісню у виконанні професійних співаків, але призначену для масового слухача. Ці соціальні тенденції актуалізували проблему професіоналізму у сфері композиторської майстерності і виконавської культури.

### **Запитання для самоперевірки**

1. У творчості яких українських композиторів ХІХ століття набуває поширення жанр романсу?
2. Яка роль фортепіанного (чи іншого інструментального) супроводу в романсі?
3. У чому полягає відмінність між романсами фольклорного складу і романсами літературного складу, тобто написаними на авторські поетичні тексти?
4. Як психологізація пісенної лірики вплинула на романсову творчість українських композиторів 50-х років (П. Майбороди, А. Кос-Анатольського)?
5. Яким чином неофольклорна тенденція в композиторській творчості визначила особливості пісенного жанру протягом 60-х років?

6. Як розвиток естрадної пісні зумовив появу професійних і самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів?
7. Які українські композитори 60–70-х років писали пісні для вокально-інструментальних ансамблів «Кобза», «Мрія», «Смерічка», «Червона рута», «Водограй», «Світязь»?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Дібрати для вивчення і виконання романси у творчості українських композиторів-класиків і сучасних композиторів.
2. Охарактеризувати образність поетичного і музичного текстів в обраних творах.

### **Практичне заняття № 10**

**Мета** – набуття навичок аналізу вокального твору.

#### **Завдання**

1. Здійснити аналіз вокального твору (за вибором), зокрема **визначити**:
  - жанр літературно-поетичного твору;
  - жанр музичного твору;
  - узагальнений зміст літературно-поетичного тексту;
  - узагальнений характер музики;
  - виражальні і зображальні деталі вокальної партії й інструментального супроводу у зв'язку зі словом.
  - форма поетичного тексту в оригіналі: строфи, рядки у вірші; періоди, пропозиції;
  - зміни в структурі поетичного тексту;
  - повторення рядків, слів у музичній формі.
  - форма музична, її частини, розділи:

- метр, ритм поетичного слова: рими, стопи, словесний ритм у вірші;
- музичний метр і ритм: тактовий метр, правило просодії, ритмічний малюнок;
- взаємодія вокальної та інструментальної партій.

## **РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИКА РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ РЕПЕРТУАРОМ УКРАЇНСКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **3.1. Методи, прийоми, форми роботи над вокальним репертуаром українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХІ століття**

Ознайомлюючи студентів з національною спадщиною композиторів минулого, викладач виробляє в них навички не поверхового, а більш змістовного вивчення творів, глибокого занурення у їх образний зміст, розкриваючи багатство людських почуттів та отримуючи від цього процесу естетичну насолоду.

Таким чином, розширення обізнаності студентів у вокальній музиці українських композиторів є першочерговим завданням викладача вокалу на аудиторних заняттях з сольного співу, що допоможе виховати не пасивного наслідувача моди, а активного, освіченого, культурного громадянина, розуміючого цінність істинних творів класичного вокального мистецтва.

Останнім часом великого значення для зацікавлення студентів набуває використання інформаційних технологій на заняттях з сольного співу. Застосування комп'ютера у освітніх цілях забезпечує інтенсифікацію діяльності викладача і студентів на аудиторних заняттях співу, сприяє здійсненню індивідуалізації та диференціації музичної освіти. Застосування мультимедійних технологій завдяки використанню різних аудіовізуальних навчальних засобів (музики, графіки, анімацій) на заняттях співу має низку переваг щодо якісного сприймання та швидкого засвоєння матеріалу магістрами-виконавцями, формування в них зацікавлення наданим музичним матеріалом, розвитку творчих здібностей (залучення до створення слайд-шоу, відео-уривків, кліпів, презентацій) та збагачення творчого потенціалу кожного присутнього, поглиблення самооцінки. Впровадження у процес навчання магістрів

інформаційних технологій (музичних енциклопедій, мультимедійних презентацій, музичних редакторів та ін.) репрезентує сучасний підхід до вивчення вокальної спадщини українських композиторів минулого, сприяє їх зацікавленню, налаштовує на активно-творчу діяльність.

Розширення обізнаності майбутніх артистів-вокалістів у вокальній музиці українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття відбувається на заняттях сольного співу завдяки застосуванню **методу використання комп'ютерних проєктів інформаційного, дослідницького, творчого спрямування**. Існують наступні різновиди комп'ютерних проєктів: інформаційні – музичний довідник, віртуальна екскурсія у світ вокальної музики українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття та дослідницькі проєкти – власне відкриття – дослідження творчої спадщини композитора, знаходження цікавих вокальних творів, обґрунтування їх значущості для слухачів; наукова доповідь або стаття на тему «Виконавці українських пісень та романсів II половини XIX – початку XX століття», «Довгий шлях української пісні від XIX до XXI століття» та ін.; творчі проєкти – «Музичні антракти», «Малі філармонії», тематичні концерти в університеті.

Інформаційні комп'ютерні проєкти допомагають надати майбутнім артистам-вокалістам музичний матеріал у новій, цікавій та ненав'язливій формі, дослідницькі проєкти дозволяють їм особисто продемонструвати пошукові знахідки, творчі – колективно або індивідуально проявити себе у виконавському амплуа.

Зацікавити магістрів українською вокальною спадщиною допомагають і наочно-технічні засоби на позааудиторних засіданнях студентської творчо-дослідної лабораторії «Бельканто», це – демонстрація слайдів (репродукцій портретів композиторів, архітектурних споруд, у яких жили та працювали митці, скановані зразки їх листівок та ін.); демонстрація музично-електронної енциклопедії; демонстрація порт-фоліо проєкту (перегляд фотоматеріалів про композиторів, змістовні та стислі відомості їх творчості); перегляд відео-уривків вокального концерту, кліпу, музичного фільму, архівних матеріалів з життя та творчості українських композиторів, виконавців.

Особливу увагу треба приділяти і застосуванню різних *творчих форм роботи*: колективні фронтальні завдання, групові завдання; індивідуальні або парні форми роботи, використання як у фронтальній, так і в груповій роботі електронних матеріалів, використання окремих типів файлів (зображення, відео, аудіо, анімації), створення магістрами власних занять-презентацій (інтеграція різних об'єктів в один формат – web-сторінки) про вокальний доробок українських композиторів минулого тощо.

Перевірити засвоєння магістром наданих знань можна за допомогою проведення колоквіуму або тестових завдань на комп'ютері.

Одним з методів роботи над вокальним репертуаром є ***метод проведення художніх аналогій між вокальними творами та творами літературного, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва***, який, як і інші запропоновані методи, сприяє розширенню обізнаності магістрів у вокальній музиці українських композиторів минулого.

Метод проведення художніх аналогій між вокальними творами та творами літературного, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва впроваджується завдяки використанню наступних методів та прийомів: *бесіда «Значення слова та музики у вокальному творі», «Порівняння та знаходження художніх аналогій між образом вокального твору та образом живопису або архітектурного мистецтва», залучення магістрів до виконання практичних завдань на знаходження подібності образів у різних видах мистецтва.*

Такі прийоми як *«Порівняння та знаходження художніх аналогій між образом вокального твору та образом живопису або архітектурного мистецтва», залучення магістрів до виконання практичних завдань на знаходження подібності образів у різних видах мистецтва* також бажано застосовувати у процесі розширення їх обізнаності у вокальній спадщині українських композиторів.

Образна мова музики будується на формі твору та елементах музичної виразності: мелодії, ритмі, темпі, тембральному зображенні й ін. Між різними видами мистецтва існує більший чи менший ступінь близькості. Близькі між собою такі види образотворчого мистецтва, як живопис та скульптура.

Скульптурне зображення дозволяє, як і на картині, ознайомитися з зображенням людини, яку увіchnили, але скульптори відтворювали не тільки персоналії видатних людей, але і намагалися передати своє бачення художніх образів музичних творів. Відсутність барв, що притаманні живій постаті, призводить до відступу від прямої правдоподібності. «Скульптурний образ у цілому одноколірний», – говорив Гегель, і до цього додавав: «... чим більше відчищався художній смак, тим більше скульптура звільнювалась від неналежної їй пишності барв ...» [21, 100-101]. Скульптурне зображення не тільки однокольорове, а і зовнішньо статичне. Зображення людини як би миттєво схопленого та застиглого не позбавляє її внутрішньої динаміки.

Так, наприклад, В. Трегубова – український скульптор, яка працювала у пластиці малих форм (майоліка, теракот), створила скульптурні зображення «Одарка», «Карась» (1970 р.), з якими можна ознайомити майбутніх артистів. При прослуховуванні дуету Одарки і Карася «Звідкіля це ти узявся?» (1 дія) з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського магістрам можна запропонувати порівняти музичні характеристики героїв опери з скульптурним зображенням та визначити, які риси характерів передав скульптор, а які залишились у тіні і тільки відчутні почуттями. Ознайомлення вокалістів з прикладами скульптурного мистецтва надасть їм можливість більш точно та правдоподібно уявити художні образи музичних творів.

Дотримання принципу особистісно-орієнтованого навчання сприяє розкриттю творчих можливостей кожного магістра-виконавця, вдосконаленню його вмінь, навичок, смаків, збагаченню особистісних якостей, формуванню ціннісного ставлення до дійсності. Метою художньо-музичної освіти людей юнацького віку є розширення світоглядних уявлень, розвиток та закріплення естетичного ставлення до мистецтва, вокального зокрема і, головне, формування естетичної культури, духовно-ціннісних орієнтацій у них.

Осягнення української вокальної спадщини магістрами потребує міцної опори на культурологічні засади навчання, втілення гуманітарно-орієнтованого знання в освітній процес. Це має сприяти формуванню у майбутніх артистів-вокалістів світоглядних позицій, високих художніх смаків. Культурологічна



спрямованість музичної освіти магістрів має знайти відбиток на аудиторних вокальних заняттях з сольного співу.

Важливим аспектом якісного сприйняття майбутніми артистами-вокалістами означеної творчості є впровадження **методу ознайомлення магістрів з відомостями з життя композиторів, з умовами створення вокальних творів та їх характерними ознаками**. Для реалізації даного методу бажано їх ознайомити з таким прийомом як *«Поглиблений екскурс в історію створення вокального твору»*, в автобіографічні відомості композитора, в сюжетний та музично-образний зміст твору. Проведення інформаційно-насичених бесід з магістрами на аудиторних заняттях сольного співу сприяє створенню культурологічної основи сприйняття музики. Словесні пояснення щодо музичної форми та мови твору є важливими чинниками свідомого розуміння та більш швидкого довільного запам'ятовування студентами творів української вокальної спадщини. Змістовна бесіда є не тільки ефективною моделлю вивчення українських вокальних творів, а й методом розширення національної основи світогляду, смаків, емоційно-почуттєвих вражень майбутніх артистів-вокалістів.

Різновидом творчої діяльності є *прийом «Створення комп'ютерних презентацій життя і творчості українських композиторів»* – це інтегративний прийом, який залучає магістрів до створення власних презентацій персоналій українських композиторів та їх творчих здобутків на комп'ютері. Вокалістам-магістрам як домашнє завдання пропонується створити слайд-презентації автобіографічних відомостей композиторів, вміщуючи у кожний слайд стислу інформацію про життєвий шлях композиторів (М. Лисенко, С. Гулака-Артемовського, М. Леонтовича та інших), їх фотокартки, вислови, листи з особистих щоденників та інші відомості.

Проводячи музикознавчий аналіз творчості композиторів, магістри роблять спроби презентувати їх вокальну спадщину, розглядають стилі та жанри у яких вони композитори працювали, визначають вокальні твори, написані даними композиторами, форми та засоби музичної виразності, які розкривають художньо-образний зміст творів.

Застосування інформаційних технологій на заняттях сольного співу сприяє закріпленню інтегрованих знань, набутих на попередніх заняттях. Впроваджені методи сприяють розвитку в магістрів фантазії, зорової пам'яті, мислення, формуванню художніх смаків до української вокальної спадщини минулого та естетично-гармонійного світосприйняття.

Суттєвим чинником забезпечення культурологічної основи досягнення музичного твору виступає ***метод розширення знань та слухових уявлень майбутніх артистів-вокалістів про стильові ознаки національної вокальної музики*** – метод їх залучення до визначення індивідуальних стильових рис творчості композитора, а також використання *прийому «Ознайомлення з історичними подіями, що супроводжували створення вокальних творів»*. Більш детальне ознайомлення з подіями тих епох, коли було створено музику, що вивчається, з біографічними відомостями життя митців, виконавців додатково сприяє кращому розумінню та досягненню магістрами навіть вже відомих їм художніх образів української вокальної спадщини минулого та їх характерних рис. Відомо, що «музична культура людини невід'ємна від культури народу, до якого вона належить або серед якого живе» [58, 9]. Саме вивчення магістрами творів вокальної спадщини II половини XIX – початку XX століття дає можливість глибше ознайомитись з музичною культурою, історією та традиціями свого народу.

Відтворення національного мислення у створенні гармонії – характерна стильова ознака вокальної спадщини багатьох українських композиторів, але тільки одиниці набули досконалості у цій складній творчій справі. *Прийом «Визначення загальних національно-художніх напрямків, стилів, музичних жанрів у яких працювали композитори»* окреслить для майбутніх артистів-вокалістів художні напрямки, стилі, музичні жанри, які були розповсюдженими у кінці XIX – на початку XX століття. Суть даного прийому полягає у наданні пізнавальної інформації щодо напрямів, стилів та жанрів, які характеризували національний світогляд нашого народу у минулі часи.

*Прийом залучення магістрів до визначення індивідуальних стильових рис творчості композитора*, наприклад М. Лисенка, допоможе їм зрозуміти та

пізнати музичні вподобання слухачів II половини XIX – початку XX століття та стиль музичної мови українського митця.

Аналіз музикознавчої літератури (Л. П. Загайкевич, О. Я. Шреєр-Ткаченко та ін.) дозволяє виокремити такі характерні стильові ознаки вокальної спадщини М. Лисенка, а саме: глибока психологізація музичних образів; широке використання і опора на фольклорні інтонації (використання народних плачів, схвильованих інтонацій); прагнення глибоко та правдиво відтворити в музиці літературний текст; контрастне зіставлення емоційних станів-образів; відображення образів у різноманітних музичних формах; відтворення національного мислення у створенні гармонії; надання значної ролі інструментальному супроводу (інструментальна партія перевищує роль традиційного супроводу вокальної партії).

Впровадження методу виявлення художньо-стильових ознак мистецької творчості українського композитора допоможе магістрам-вокалістам окреслити витоки національної музики. Виділення стильових ознак вокальної спадщини не тільки М. Лисенка, а й П. Сокальського, С. Гулака-Артемовського, Я. Степового, інших композиторів сприятиме узагальненню певних властивостей творчої спадщини цих композиторів, та систематизації набутих знань.

*Прийом «Зосередження уваги майбутніх артистів-вокалістів на глибокій психологізації художньо-образного змісту вокальних творів українських композиторів»* дає можливість магістрам усвідомити, що творча спадщина українських композиторів минулого містить твори, образи яких передають складну палітру почуттів та вражень, притаманну кожній людині. Нагадування, наприклад, арії Наталки-Полтавки з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» є музичним прикладом, виконання якого допомагає відчувати переживання дівчини за рідним краєм. Широка, мелодійна музична мова арії у поєднанні з багатим на яскраві уточнення, метафори літературним текстом найвиразніше розкривають драматичне становище Наталки. Розкриття художнього потенціалу цього музичного твору допоможе виконавцям розібратися й замислитися над своїм почуттям патріотизму до Батьківщини.

Дуже ефективним прийомом забезпечення культурологічної основи осягнення української вокальної творчості є *прийом «Зіставлення музичного та літературного тексту твору та знаходження смислових зв'язків між ними»*. Суть даного прийому: запропонувати магістрам проаналізувати та порівняти між собою музичний та літературний текст твору, знайти смислові зв'язки, які пов'язують їх між собою та роблять цей твір цілісним та неповторним. Ознайомлення майбутніх артистів-вокалістів з композиторськими прийомами розкриття художньо-образного змісту твору, засобами поєднання літературного та музичного компонентів на основі застосування прийому *«Зіставлення музичного та літературного тексту твору та знаходження смислових зв'язків між ними»* дозволить їм не тільки аналізувати, порівнювати між собою літературний текст та музичну мову твору, а ще й розуміти те, що хотів донести до нас композитор, демонструючи особисте поєднання важливих компонентів вокального твору: слова та музики.

Досліджуючи творчу спадщину М. Лисенка, інших українських композиторів минулого, необхідно звернути увагу магістрів-вокалістів на те, що усі вони у драматичних музичних побудовах велику увагу приділяли зіставленню емоційних станів. Сутність *прийомів «Залучення до зіставлення художніх образів за способами вираження емоційних станів у вокальному творі», «Прослуховування творів та визначення спільних рис емоційних характеристик головних персонажів твору»* полягає у наступному: запропонувати магістрам прослухати вокальний твір українського композитора кінця XIX – початку XX століття та визначити, які емоційні характеристики притаманні головним персонажам твору, чи є між ними спільні риси або вони контрастні за змістом.

Даний прийом допомагає не тільки краще зрозуміти художньо-образний зміст твору, а ще й визначити, які образи характеризують даний твір (спільні чи контрастні).

Важливо показати, що українські композитори прагнули втілити багатогранний внутрішній світ образу не тільки у великих музичних формах, а й у малих (романсах, баладах, обробках народних пісень й ін.). Прикладом малої

форми може бути обробка М. Леонтовичем української народної пісні «Сивий голубочок». Вона більш актуальна для юнаків, але, як свідчить досвід, своєю глибокою змістовністю цікава як юнакам, так і дівчатам. Прослуховування цього музичного твору не тільки у живому виконанні викладача, а й у аудіо-записі (у перекладі для бандури) краще змалює картину того часу (кінця XIX – початку XX століття), допоможе зрозуміти її повчальний характер.

*Прийом «Ознайомлення з героїчними та ліричними жанрами»* буде дуже доречним у процесі культурологічного збагачення музичного світогляду майбутніх артистів-вокалістів.

Дівчата юнацького віку більше схильні виконувати ліричні за тематикою пісні. У змісті ліричних пісень найчастіше розкривається тема кохання, що близька дівчатам цього віку. Пильної уваги на аудиторних заняттях з сольного співу потрібно надавати ознайомленню і співу ліричних пісень родинно-побутового різновиду. Пісні любовної і сімейної тематики, які розкривають взаємини коханих, а також повною мірою висвітлюють внутрішньо-сімейні відносини, нелегке життя селянства в умовах кріпацтва, цікавлять, «зачіпають струни душі» та «примушують плакати дівочі серця».

У будь-якій ліричній пісні передаються почуття, настрої, переживання, притаманні українському народові. У всі часи лірична пісня несла у собі великий морально-виховний потенціал, поетизуючи кохання, працьовитість, вірність, доброту та щедрість.

Обмін думками між викладачем і магістрами-вокалістами з приводу вподобань щодо ліричних пісень минулих часів допоможе зрозуміти смаки молоді та стимулюватиме подальше вокальне знайомство з цими творами.

У процесі навчання на магістратурі необхідно ознайомлювати студентів-виконавців з піснями-романсами на слова Т. Шевченка, у яких правдиво та глибоко відображено думки і переживання простих людей. Знайомство з характерним для творчості поета образом самотньої зрадженої і скривдженої дівчини у творах «Ой одна я, одна», «Нащо мені чорні брови», образом безталанного козака, який, не знайшовши щасливої долі, гине на чужині. У романсі «Тече вода в синє море»; образами рідної української природи у

романсах «По діброві вітер виє», «Плавай, плавай, лебедонько» розкривається велика гама почуттів героїв, втілених у музиці та слові, що дасть можливість самотійно, «на собі» відчувати людські долі, сформує нове бачення таких понять, як кохання, зрада, відчай, туга, безвихідь, блаженство, заспокоєння й ін.

Романси, де розкривається громадська туга поета, його вболівання за долю рідного краю та свого народу («Думи мої», «Все йде, все минає», «Єсть на світі доля») допоможуть студентам-вокалістам філософськи поглянути у минуле, свідомо засуджувати кріпосне право, навчать любові до Вітчизни, пожертві заради її свободи. Не сентиментальні пейзажі, а прості люди, здатні на глибокі почуття, подвиг увійшли до пісенно-романсової творчості українських поетів і композиторів ХІХ – початку ХХ століття.

Ознайомлення з героїчними та ліричними жанрами української вокальної спадщини значно збагачує духовний, емоційно-чуттєвий потенціал майбутніх артистів-вокалістів, вони краще розуміють та відтворюють у повсякденному житті вселюдські ціннісні орієнтації, світоглядні позиції, власні погляди на життя.

В процесі освітньої діяльності на аудиторних заняттях співу з майбутніми артистами-вокалістами бажано використовувати наступні *форми роботи*: слухання вокальної музики українських композиторів минулого з демонстраційним матеріалом на слайдах; слухання музики із переглядом уривків з оперних сцен на відео або кліпу; слухання музики із використанням творчих завдань на комп'ютері (підбір фонового супроводу та ін.); музична вікторина із відео; вікторина – видатні виконавці українських романсів; вікторина – композитори минулого; комп'ютерний малюнок до класичного вокального твору; музичний колаж тощо.

Музика, як і будь-який інший вид мистецтва, несе у собі потенціал інтелектуального, морального та естетичного виховання. Саме у мистецтві найбільш повно та всебічно реалізується та передається емоційно-оцінне ставлення суб'єкта до дійсності, до усього естетичного у природі та суспільного в навколишній дійсності. Особливістю музичного мистецтва є те, що воно

передає через емоції та почуття духовні бажання та прагнення людини, її ставлення до дійсності. «У музиці ми через емоцію пізнаємо світ. Музика – це емоційне пізнання», – вважав Б. Теплов [63, 23]. Процес музичного сприймання відбувається як емоційне пізнання змісту музики, проникаючись яким, слухач сприймає його не тільки як заданий образ, а й як власні переживання. Емоції виступають активною формою переживання особистістю музичного змісту твору і виконують функцію оцінки.

Емоційно-оцінна діяльність – процес, який формується у виконавців поступово, протягом усього періоду навчання та життєвого циклу. Ця діяльність здійснюється відповідно до потреб, інтересів, ідеалів особистості, які зазнають протягом життя докорінних змін та мають мотиваційно – споживацький сенс. У процесі емоційно-оцінної діяльності, коли потрібно оцінити факт, подію, явище тощо, студенти, спираючись на ціннісні уявлення, життєвий та емоційний досвід, вчать оцінювати, уточнюють, а інколи змінюють особисті ціннісні орієнтації.

Стимулювання емоційно-оцінного ставлення магістрів до справжніх зразків вокального мистецтва на заняттях сольного співу є необхідним засобом виховання істинного цінителя музики, вдумливого слухача, досконалого музиканта. Процес емоційно-оцінної діяльності під час виконання вокальних творів допомагає їм розвинути на високому рівні як музичні, так і пізнавальні здібності. Відбувається формування понятійного теоретичного мислення, що сприяє збагаченню досвіду; збільшується обсяг уваги, це позитивно впливає на повноцінне сприймання музичних творів; пам'ять набуває більшої кількості асоціацій, збільшуючи при цьому кількість набутих музичних уявлень. Усі ці компоненти пізнавальної діяльності допомагають у формуванні істинних художніх смаків майбутніх артистів-вокалістів.

*Метод спонукання магістрів до зосередження уваги на творі* буде доречним під час сприймання та слухового аналізу вокального твору. «Для поглибленого і міцного засвоєння музику потрібно прослуховувати декілька разів». «Багаторазове сприймання тих самих музичних творів займає багато часу, але воно настільки важливе для успішного музичного розвитку, що треба всіма

засобами прагнути не скорочувати, а по можливості розширювати його», – так вважає переважна більшість сучасних науковців.

Повторне прослуховування чи виконання вокального твору дуже важливе для успішного музичного розвитку виконавця. Кожного разу концентруючи увагу то на одній, то на іншій якості музичного твору, більш ширше розкривається музична тема твору, вдосконалюються пізнавальні можливості студентів у галузі музичного мистецтва.

Емоційно-оцінне ставлення до виконання тих чи інших вокальних творів формується в магістрів ефективніше, якщо використовується *метод залучення їх до «слухового аналізу»*, за допомогою раціонального порівняння з цінністю об'єкта. У процесі слухового аналізу відбувається визначення характеру основних інтонацій твору. Слуховий аналіз музичних інтонацій як складових змісту художнього образу відіграє велику роль у процесі усвідомленого сприймання майбутніми артистами-вокалістами музичних творів. Визначивши характер основних інтонацій твору, магістр включається в процес стеження за їх розвитком, оскільки «єдиний спосіб не випустити цілого за миттю звучань і зрозуміти процес розгортання звуків, – відмічав Б. Асаф'єв, – це досягнути співвідношення кожного даного моменту, що звучить, з попереднім та наступним моментами» [5, 151].

*Прийом «Визначення на слух характерних інтонацій твору, що сприяють розкриттю змісту художніх образів»* допомагає майбутнім артистам-вокалістам відчувати, зрозуміти, «розгадати» інтонаційний сенс музики – ось завдання педагога-музиканта, який виховує культурного слухача з розвинутими художніми смаками. Суть даного прийому полягає у виокремленні магістарми музичних та словесних інтонацій наданого вокального твору та визначенні їх характеру, співвіднесенні літературного та музичного тексту, знаходженні спільних смислових кульмінацій. Формування в майбутніх виконавців вмінь аналізувати на слух як музичні, так і словесні інтонації сприятиме кращому розумінню художньої змістовності вокального твору.

Як вважала Дорошенко Т.В.: «Виявлення характерної (основної) інтонації – дійсної смислової одиниці твору – та спостереження за її змінами, розвитком



сприятиме більш глибокому проникненню в образну сферу музичного твору. Процес виявлення основної інтонації твору передбачає відчуття слухачами її виразності» [30, 84].

Розуміння змісту вокального твору відбувається у процесі художньо-цілісного аналізу твору. Аналіз, активізуючи розумову діяльність магістрів-вокалістів, залучає їх і позамузичний досвід як сукупність попередньо набутих художніх знань, переживань, уявлень, асоціацій до формування у них цілісного музичного сприймання. *Прийом «Художньо-цілісне охоплення змісту вокального твору»* залучить майбутніх артистів до цілісного аналізу вокального твору на слух, що значно розширить їх пізнавальні можливості, надаючи їм не тільки нові музичні знання, а й поглиблюючи, емоційно збагачуючі ті, що у них є.

Руч'євська Є.О. у своєму науковому дослідженні вивела чотири рівні сприймання, спрямовані на досягнення цілісного художнього змісту музичного твору:

- перший рівень – фізіологічний; звучання – це фізіологічний подразник висотою, гучністю, тембром;
- другий – елементарно-асоціативний; цей рівень не розкриває художньої цілісності твору;
- третій – рівень музичних асоціацій; виявляє жанрові й інтонаційні зв'язки даного твору з іншими явищами дійсності;
- четвертий – ідейно-концептуальний – поєднує елементи двох попередніх, забезпечує художню цінність; на цьому рівні визначається музичний тематизм і його розвиток, виявляється музична драматургія твору.

Запропонований прийом художньо-цілісного охоплення змісту твору відбувається завдяки визначенню:

- 1) жанру, характеру твору, образного змісту (образ-портрет, образ-пейзаж, образ-настрій, образ-дія, образ-сцена та ін.);
- 2) кількості музичних тем, порівняння їх схожості або контрастності;

3) засобів музичної виразності (мелодія, ритм, метр, лад, темп, тембр інструментів, фактура, динаміка, регістр), завдяки яким розкривається музичний тематизм твору.

Цілісне «художнє відкриття» змісту твору – ідеї, осягнення музичної драматургії – ключ до глибокого розуміння твору.

Для того, щоб зрозуміти, що сприяє цілісній передачі художнього змісту твору потрібно звернути увагу на характерні засоби виразності музичної мови. «Образно-емоційний зміст повинен бути так втілений у засобах, у матеріальній структурі цілого, щоб вразити слухача, викликати відповідні художні враження, художню реакцію». Кожний музичний твір містить художню деталь, яка найяскравіше запам'ятовується слухачеві і створює художню неповторність. Як вважає Л. Мазель, «твір повинен містити у своїй темі або у її трактовці та втіленні якщо не якесь одкровення, то хоча б деяку творчу знахідку» [47, 326].

***Застосування завдань на знаходження характерних найяскравіших художніх деталей твору в інтонаційному, ритмічному, динамічному планах*** допоможе магістрам зробити художнє відкриття, віднайти «творчу знахідку», що є вираженням у суб'єктивному вигляді індивідуальної своєрідності твору, баченням, пізнанням тих чи інших сторін дійсності, виразних можливостей художніх засобів.

Майбутнім артистам-вокалістам можна запропонувати після прослуховування вокального твору на занятті сольного співу знайти яку-небудь художню деталь, що є відмінною ознакою твору. Вона може бути знайдена у інтонаційному, ритмічному, динамічному та іншому планах, тобто шукати її слід серед засобів музичної виразності твору. Знаходження у процесі аналізу художньої деталі, яка є відмінною ознакою твору – ключ до глибокого розуміння твору. У вокальному творі такою творчою знахідкою може бути музична інтонація або оригінальна ритмічна конструкція, своєрідна гармонія тощо. В українській народній музиці головним засобом передачі художньої змістовності твору найчастіше є музична інтонація.

Інтонація – специфічна форма вираження художньої думки, яка, «щоб стати звуковиражною, стає інтонацією», «інтонація, перед усім – якість обдуманого

вимови» [5, 211]. Інтонування є діяльністю людського інтелекту, особливою образно-інтонаційною формою його мислення, завдяки якому відбувається виявлення змісту та емоційної насиченості свідомості. Інтонація як категорія інформаційного континіуму є невербальним засобом спілкування композитора зі слухачем чи виконавцем.

Як вважали І. Рижкін та Л. Мазель, єдиним стрижнем системи музично-виразних засобів є інтонаційна природа музики, яка базується на здібності голосу передавати емоційні стани людини [58, 227]. Інтонація як провідник емоцій, емоційно-насиченої думки несе досвід відношень за допомогою просторово-часового процесу руху у його звуковій та зоровій репрезентації; звуків голосу та музичних інструментів, жесту, міміки та пантоміміки [58, 8]. З філософської точки зору інтонація є формою буття людської думки. Саме через інтонацію відбувається проголошення думки, її вираження. В процесі вокальної роботи зі студентами-виконавцями особливо ефективним може стати застосування інтонаційного аналізу, який допоможе зосередити увагу на характерних художніх деталях твору.

*Прийом інтонаційного аналізу* передбачає не тільки виявлення провідних, характерних інтонацій чи мелодичних зворотів, а й спостереження за їх розвитком та трансформацією. Виокремлення найяскравіших інтонацій старшокласниками та розкриття їх образно-сміслового значення сприятиме цілісному осягненню змісту вокального твору. Розкрити зміст вокального твору допоможуть характеристичні, емоційні, синтаксичні, жанрово-ситуативні функції як складові всезагального інформаційного осередку вокального твору.

Інтонаційну побудову вокального твору можна трактувати і у широкому, і у вузькому сенсі. У широкому розумінні інтонаційний аналіз розуміють як характерний спосіб розвитку мелодизму епохи, як джерело становлення вокальних жанрів, художніх напрямів, стилів. За допомогою інтонаційного аналізу можна з'ясувати емоційно-образний зміст твору, зокрема, передбачити ті почуття, що супроводжували процес створення музики композитором.

У вузькому розумінні інтонаційний аналіз варто спрямовувати на виявлення інтонаційних недоліків – «чисте» або «нечисте» інтонування.

Проведення з майбутніми артистами-вокалістами інтонаційного аналізу музичної мови твору передбачає, завдяки характеристичній, емоційній, синтаксичній, жанрово-ситуативній функціям, розгляд та визначення приналежності даного твору до окремої епохи, художнього стилю, напрямку. Починати інтонаційний аналіз слід з визначення загальних виражальних засобів музичної мови, які допомагають розкрити зміст характеристичної, емоційної, логічно-сислової, синтаксичної, жанрово-ситуативної функцій як складових всезагального інформаційного зерна вокального твору.

Завдяки характерності музичної інтонації ми безпомилково впізнаємо кожного героя вокального твору. Розбір та визначення ладу, темпу, ритму та фактури допоможе з визначенням домінуючого музичного образу твору.

Емоційна функція інтонації тісно пов'язана з характеристичною, часто є її невід'ємною частиною. Розгляд та аналіз з магістрами-вокалістами властивих характеристичній функції засобів музичної виразності допоможе розкрити емоційну інформаційність твору. Емоційна функція також пов'язана і з логічно-сисловою функцією, яка завдяки інтонаційно-сисловим акцентам виділяє у загальному інтонаційному потоці значимі елементи. Розставлення логічно-сислових наголосів, часткових та загальнокульмінаційних вершин – необхідна і важлива передумова досягнення емоційного й цілісно-змістовного сенсу твору.

Аналіз інтонаційного синтаксису допоможе зрозуміти будову музичної мови вокального твору. Синтаксична функція роздібнює і упорядковує інтонаційний рух завдяки «розділовим» знакам музичної мови, впливає на формування граматичних систем музичної мови – ладу, гармонії, метру. Синтаксис розподіляє такі поняття як музичне речення, фраза, мотив, період, пояснює значення мотиву як найважливішої синтаксичної і водночас інтонаційної одиниці музичної мови. Визначення з майбутніми артистами-вокалістами синтаксичної побудови вокального твору допоможе їм глибше зрозуміти з чого «пророщується зерно» виразності музичної інтонації твору.

Жанрово-ситуативна функція, яку можна поділити на такі типи як ораторська, оповідна, інтонація бесіди чи монологу, сварки чи примирення, художньої прози чи поезії, розкривається у тонально-ладовому, інтервальному

співвідношенні музичних звуків та ритмічному малюнку мелодії, фактурі вокального твору. Визначення характеристичної, емоційної, синтаксичної, жанрово-ситуативної функцій музичної інтонації пісні полегшить сприймання та усвідомлення художнього змісту твору. *Інтонаційний аналіз вокальних творів українських композиторів* з магістрами можна проводити на слух (див. С. 51).

Інтонація у вузькому розумінні (з музично-технічної точки зору) – чисте інтонування стрибків, окремих музичних звуків, відчуття ладових тяжінь. Це також є важливим моментом у досягненні художньої змістовності вокального твору. Пояснення з боку викладача вокалу про необхідність чистого інтонування вокальних творів, потреба формування вмінь розбиратися у правильності співу в інтонаційному плані, сприятиме розумінню студентами важливості донесення до слухачів твору у естетично привабливому вигляді.

Інтонаційний аналіз вокального твору сприяє розвитку у майбутніх артистів мелодійного слуху, ладового та ритмічного почуття, а також сприяє формуванню необхідної манери виконання, з урахуванням тембрального забарвлення твору. Звернення уваги магістра під час виконання вокального твору на інтонаційну чистоту мелодії є дрібною, але важливо необхідною умовою часткового розбору музичної форми вокального твору.

Переходячи від загального до часткового аналізу вокального твору рекомендуємо розбирати художній зміст, музичну форму не тільки одного твору, а декількох одночасно. *Приєм «Порівняння двох вокальних творів на одну ту саму тему»* полягає у наданні магістрам для прослуховування двох вокальних творів, музичні форми яких вони повинні проаналізувати та знайти між ними схожі і відмінні ознаки. Знання музичних форм допоможе добре розбиратися у композиційній структурі твору, краще збагнути задум композитора та охопити вокальний твір як єдине ціле.

Кращому засвоєнню магістрами процесу аналізу сприятиме слухання та аналізування одного твору в різних інтерпретаціях. *Приєм «Зіставлення різних виконавських трактовок того самого твору»* (запис-виконання, запис-запис) відбувається, коли їм пропонують послухати вокальний твір у виконанні різних співаків, вокальні зразки яких записані на CD-DVD диски або у виконанні

викладача та власному виконанні магістром твору. Виконавський аналіз можна проводити між виконанням вокального твору викладачем та магнітофонним записом; студентом – викладачем; записом – записом (записами на CD-DVD диски, для прослуховування на музичному центрі, комп'ютері).

Після прослуховування вокального твору у різних інтерпретаціях виникають у викладача вокалу перші запитання: «У якій інтерпретації сподобався вокальний твір?», «Який більше схвилював вас?» та ін. Завдяки цим запитанням відбувається первинна оцінка інтерпретацій твору та виокремлення одного твору, який викликав більшу кількість позитивних емоцій.

Емоції є першою і безпосередньою формою пізнання і оцінки, вони фіксують і оцінюють на емоційному рівні значущі для суб'єкта явища. Але більш усвідомленим, обґрунтованим оцінне судження стає у процесі інтелектуальної діяльності, тобто у процесі розбору музичного твору. На раціональному рівні чуттєва оцінка поглиблюється, уточнюється, а інколи й змінюється з розширенням знань про об'єкт оцінки, всебічним його аналізом, формуванням цілісного уявлення про те, що оцінюється.

З'ясування у процесі порівняльного аналізу відмінностей засобів музичної виразності одного твору від іншого дасть можливість студентам звернути на них свою увагу, запам'ятати їх на слух та визначити вокально-виконавські прийоми, завдяки яким твір набуває своєї неповторності. Розуміння того, завдяки яким вокально-виконавським вмінням та навичкам засоби музичної виразності створюють неповторність вокального твору збагатить музичний світогляд виконавців, поповнить слухацький досвід новими уявленнями про безмежні виконавські можливості музиканта – майстра.

У процесі порівняльного аналізу «студент – викладач» відбувається самоаналіз магістром власного виконання вокального твору та порівняння його зі співом викладача. Пропонуємо *план слухового порівняльного аналізу студентом власного виконання твору з показовим виконанням цього ж твору викладачем* (див. С.56).

Аналізуючи вокальний твір, слід звернути увагу й на культуру виконання співаком вокального твору. Прослуховуючи твір, ми звертаємо увагу на таке,

«Чи лине пісня від серця співака?», «Чи добре співак передає художній зміст твору?», «Чи з точністю він передає емоції та почуття свого героя?» та інші. Відповіді на ці запитання ми отримаємо тоді, коли проаналізуємо, наскільки професійно, емоційно та виразно співак виконує твір. Як висловлюється В. Ірха, «вокальна музика виникла з емоційної мови, а її призначення – передати смисловий зміст мови в інтенсивнішій виразній формі». Емоційність виконання оцінюється через уміння співака вжитися у образ героя вокального твору та з точністю, правильно розкрити його, донести до слухача. Оцінкою емоційної культури виконання можуть бути висловлювання студентів після прослуховування. Такі як: «Твір зворушив до сліз; мурашки по шкірі; вразив, що хочеться самому заспівати; підняв настрій та ін.». Вірна передача емоційності вокального твору залежить від внутрішнього стану співака, його вміння з точністю передати динамічну та тембральну градацію художніх відтінків твору.

Розглядаючи виразність виконання співаком вокального твору, слід зупинитися на специфіці передачі їм вокальної мови твору. Специфіка мови у співі полягає в умінні виразно, правильно, на вокальному звучанні передати музичний образ твору. Впевнена, чітка вимова активізує вокальне звучання, дозволяє без напруження зрозуміти зміст твору і тим самим полегшує сприйняття музики.

Як вважає В. Карпось, «співак повинен проникнутися виконуваним твором, перевтілитися у свого героя, намагатися передусім усе виразно фразувати, щоб було чути кожен звук, дотримуватися чіткої вимови» [38, 56]. Чітка дикція та активна артикуляція як носії смислового змісту вокального твору впливають на культуру його виконання. Відчуття виразності у процесі співу виховується у співаків ще з перших занять вокалу й потребує неабияких зусиль як з боку учня, студента, магістра, так і з боку викладача. Навчити магістрів – вокалістів слідкувати за своєю манерою та культурою виконання – необхідна умова формування майбутнього професійного виконавця-артиста. Для того, щоб майбутні фахівці навчилися під час слухового аналізу розрізняти виразність не тільки свого співу, а й співу інших виконавців, викладач повинен звертати їх увагу на особливості співочої мови (використовуються аналогії та порівняння).

Для слухового аналізу викладач може застосовувати контрастні за жанрами вокальні твори, що сприятиме кращому засвоєнню магістрами особливостей співацького мовлення.

Одночасне спостереження за виконанням вокального твору, аналіз культури виконання та спроба скопіювати правильну співацьку вимову ефективно впливатиме на формування культури виконання. Опанувавши вміння та навички знаходити та виправляти дикційні недоліки, майбутні артисти-вокалісти не тільки поповнять свої музичні знання, а й досягнуть вокально-виконавської майстерності. Прагнучи простоти співочої вимови, викладач має акцентувати увагу майбутніх артистів на униканні побутової манери вимовляння з її дещо відкритими («плоскими») голосними і нечіткими («крізь зуби») приголосними. Академічній вокальній дикції не потрібні ні манерність, ні хибний пафос. Основна якість мови – її невимушеність, душевність та співучість.

Слухання та індуктивний і дедуктивний аналіз одного й того ж вокального твору у різному виконанні сприяє активізації мислення майбутніх виконавців. Порівняння вокального твору у різних інтерпретаціях допомагає чітко окреслити, виділити засоби музичної виразності та запам'ятати їх відмінності.

Отже, зосереджуючи увагу на культурі виконання вокальних творів, ми одночасно концентруємо її і на манері виконання, тембральному забарвленні. Порівняльний аналіз одного твору або різних контрастних творів у інтерпретації «студент – викладач», «запис – запис», «викладач – запис» допоможе сформувати у магістрів свідоме ставлення до слухового аналізу та розвинути вміння адекватно оцінювати як власне, так і чуже виконання.

Застосування на практиці слухового аналізу (художньо-цілісного, аналізу музичної форми, найхарактерніших засобів музичної виразності, музично-інтонаційного аналізу, аналізу словесного тексту) є необхідним методом, який не тільки організовує сприймання вокальної музики, а й привчає їх на професійному рівні виконувати істинні зразки української вокальної спадщини.

Для твердого переконання майбутніх артистів-вокалістів у великій художній цінності української вокальної спадщини минулого викладач вокалу повинен вірити в це сам, мати тверді та ясні погляди, принципи та ідеали. «Хто



не горить, той не запалює» – так сказав один з відомих вчених. Так, доцільним є використання **методу переконання у художній цінності класичних творів**.

*Прийом «Порівняння музики різних епох, музики минулого та сучасного»* переконає майбутніх артистів-вокалістів у художній значущості класичних творів української спадщини минулого. Цілісно-порівняльний аналіз серйозних класичних творів минулого та легких сучасних творів допоможе розібратися у таких аспектах: тематична багатогранність, образність змісту. Робота викладача повинна йти шляхом змістовних переконань з систематичним прослуховуванням справжніх прикладів музичного мистецтва.

Виокремлення магістрами під час прослуховування та аналізу естетично привабливих творів, які несуть у собі «художню цінність» і збагачують естетичні почуття та емоції особистості, допоможе їм переосмислити ціннісну значущість національної вокальної спадщини. «Дотик» до зразків українського вокального мистецтва сформує у майбутніх артистів впевненість, осмисленість, стійкість поглядів з приводу того, що істинна музика містить такі риси, яких немає у сучасній техногенній музиці: викликати у людини шляхетні почуття, «підштовхуючи» її до гарних вчинків.

Формування в юнаків вмінь виокремлювати справжні високохудожні вокальні твори з неякісних музичних зразків допоможе їм переглянути свої ціннісні орієнтації, розібратися зі своїми внутрішніми та психологічними проблемами, надати певну завершеність та стійкість своїм художнім смакам.

**Метод порівняльного аналізу різних вокальних творів** у процесі освітньої діяльності у вищій школі може реалізовуватися завдяки *прийому евристичної бесіди*.

Під час ознайомлення з двома вокальними творами будь-яких композиторів на занятті може бути проведено анкетування, яке допоможе визначити особисті враження магістрів від вокальних творів, з якими їх знайомили. Питання можуть бути наступні: «Чи вразив вас один з цих творів?», «Які враження у вас виникли під час прослуховування одного та другого твору?», «Який більше сподобався?», «Чи виникали у вашому житті такі ж обставини і ситуації, як і у героїв цих пісень-романсів?», «Відчували ви раніше такі ж

почуття як герої даних пісень?», «Ви хотіли б виконати один з цих творів? Який?» та ін. Такий прийом дозволяє визначити, який музичний твір справив найбільше враження, який з точки зору майбутнього артиста-вокаліста є змістовним та корисним для вивчення.

**Метод залучення до вибору власного навчального репертуару за такими ознаками, як виразність, образна яскравість, доступність** допоможе магістрам вибрати художньо цікавий та бажаний вокальний твір. Їх залучення до сприймання та аналізу українських вокальних творів має спиратись на індивідуальні вподобання, їх вільний вибір.

*Прийоми «Прослуховування декількох вокальних творів» та «Вибір твору, який найбільше сподобався»* допоможуть викладачу вокалу визначитися з вокальними творами, прослуховування та аналіз яких буде цікаво обговорювати на подальших заняттях. Саме ці твори будуть сприяти поглибленому та міцному засвоєнню знань магістрів-вокалістів, тому що вони брали безпосередню участь у їх виборі за такими художньо-ціннісними ознаками як виразність, доступність та образна яскравість.

Проблема активізації творчого самовираження майбутніх артистів-вокалістів є однією з актуальних та важливих в теорії та методиці вокального навчання вищої школи. Новітні погляди на освітній процес та вищу освіту в Україні зумовили необхідність по-новому визначити підходи і до мистецької освіти в вузі.

Творчість – діяльність, результатом якої є створення нових духовних та матеріальних цінностей. Музична діяльність майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу зосереджена на пошуку пізнавального і творчого характеру. Зокрема, навчання студентів пов'язано з самостійним «знаходженням» та творчим оволодінням прийомами сольного співу. Українська музика завдяки особливій образності активно сприяє утворенню у них музично-слухових уявлень. Активність процесу музичної творчості забезпечується завдяки синтезу таких психічних процесів, як емоційний відгук на художні образи, їх естетичне осмислення, інтуїтивне та логічно-пізнавальне осягнення змісту, творча уява.

Творче самовираження у вокально-виконавській діяльності відбувається на основі особливого настрою психіки студента, усього його організму, налаштованого на винайдення нового, раніше небувалого. Пробудження в магістра прагнення до творчості, його оцінного ставлення до виконуваного, психологічне налаштування на роботу над вокальним твором та на її позитивний результат є важливими складовими процесу співу.

Розробкою методів спонукання юнаків до творчого самовираження займається багато науковців, і вони мають досить широку палітру. В. Л. Яворський та його учні виокремили декілька етапів, через які проходить процес формування творчості в особистості. Це, наприклад, набуття вражень; вираження творчого початку в зорових, сенсорно-моторних та вербальних проявах; імпровізування кінестетичне, вербальне, музичне; створення оригінальних композицій, власна музична творчість.

К. С. Станіславський вважає, що підсилити творче самовираження людей юнацького віку може допомогти певна система: знаходження «зерна» ролі, надзавдання, розвиток творчої уяви, дія у конкретних обставинах, живе бачення того, про що співає виконавець.

Натхнення є «двигуном» виконавця у передачі музичного образу твору. Саме завдяки натхненному стану співака під час співу найкращим чином досягається естетичний рівень виконання. Натхнення сприяє творчому самовираженню студента-виконавця, його здатності відтворювати власне єство мовою звуків, які «линуть із душі», передаючи душевний стан, емоції та настрої майбутніх артистів-вокалістів. Вокальні твори українських композиторів є плідним матеріалом для розвитку у магістрів любові до співу, до процесу вдосконалення власних вокальних даних. Саме натхненність, виразність, образність вокальних творів української музики містить у собі той потенціал, що заохочує їх до творчого самовираження.

Процес розучування та виконання пісні проходитиме набагато ефективніше, якщо майбутні артисти-вокалісти перебуватимуть у піднесеному настрої, саме цей стан найкращим чином сприятиме самовираженню при

виконанні твору. Дуже важливо, щоб виконавці виконували твір, глибоко відчуючи його і переживаючи його зміст.

**Метод залучення магістрів до самостійного інтерпретування вокальної музики.** Залучаючи магістрів до самостійного інтерпретування, бажано їм нагадати, що існує художньо-творча інтерпретація музичного твору, яка має різні типи, а саме: науково-музикознавчу, художньо-образну (вербально-змістовну, візуально-асоціативну), виконавську, творчо-композиторсько-світоглядну, театралізовану.

Для впровадження методу залучення майбутніх артистів-вокалістів до самостійного інтерпретування вокальної музики можна використовувати такі *прийоми* як «Виконавська інтерпретація твору вокального мистецтва», «Театралізована інтерпретація».

Запропонований прийом роботи «Виконавська інтерпретація твору вокального мистецтва» переслідує мету творчого самовираження магістрів-вокалістів у процесі вокальної діяльності. Він передбачає узагальнення задуму композитора, змісту різних виконавських інтерпретацій і їх «перетворення» у художньо-суб'єктивне вокальне виконання. *Прослуховування пісні у виконавських трактовках різних співаків* закріпить у майбутніх артистів музичні уявлення про її жанр, стиль, художній зміст та сформує їх власне бачення виконання. Творчому самовираженню магістрів має передувати цілісне охоплення художнього образу вокального твору, аналіз всіх деталей його змістових ознак, всіх різноманітних нюансів музичної форми і взаємодії між ними.

Отже, в процесі навчання магістрів співу важливо спонукати їх до аналізу музичного твору, його складових – засобів музичної виразності або, іншими словами, елементів музичної мови. Застосування *прийому «Самостійний виконавський аналіз твору»* має цілий ряд переваг: розвиток у студентів незалежних суджень щодо виконання твору, критичного мислення, бачення суперечностей, проблем, окреслення самостійних шляхів подолання виконавських труднощів у передачі змісту твору.

Л. О. Баренбойм вважав: «Творче мислення та уява розвиваються у молодій людини, будь вона виконавець або музикознавець, композитор або режисер, у самотійному зіставленні явищ, у самотійному відборі та оцінці» [20, 66].

*Театралізована інтерпретація музичного твору* – це емоційно-образне оформлення художньої інтерпретації в акті виступу перед аудиторією. Важливими складовими її є сценічна майстерність, елементи акторського дійства, рухи, міміка, пантоміміка. ***Поєднання інтерпретації вокального твору з інсценізацією*** активізує у майбутніх артистів-вокалістів творче самовираження, розкриває їх творчий потенціал, розкріпачує та налаштовує на позитивне ставлення до мистецтва загалом. ***Залучення до ансамблевого співу (зокрема, дуєтом)*** – спів фрагментів з оперних сцен (дуетів, тріо) з їх постановкою – також важливий метод активізації творчого самовираження магістрів, який посилює художньо-емоційний вплив вокального твору на студентів-виконавців, сприяє формуванню у них почуття натхнення, дружби, взаємодопомоги.

Театралізована інтерпретація вокального твору проводиться у декілька етапів. Перший етап – художній аналіз літературного тексту, змісту, сюжету, мови. Художній аналіз слід розпочинати з виразного читання літературного твору, обміну думками з приводу сюжету, змісту. Бажано звернути увагу на мову літературного тексту: яскраві образні порівняння, асоціації, епітети, метафори. У колективному творчому «тандемі» артистів-вокалістів ще проводиться розподіл вокальних «ролей», з'ясування суті стосунків між ними.

Не менш важливим є другий етап театралізованої інтерпретації, спрямований на створення вокального образу (його внутрішнього світу та зовнішньої сторони). Народження вокального «сценічного» образу – процес складний. Вокально «зіграти» роль – «означає створити на сцені живий і яскравий характер людини і через її вчинки, її думки і почуття, її долю передати певне ставлення до життя, відобразити думки, що закладені в творі» [169, 70]. Виразне донесення до слухачів образного змісту твору відбувається завдяки осмисленню та емоційно-інтонаційному забарвленню кожного слова літературного тексту, чіткій дикції. Розкрити внутрішній світ образу допоможе і

зовнішня його передача. Самостійний підбір магістрами-вокалістами акторських елементів до дійства (рухів, одягу, атрибутів), міміки, сценічної пантоміміки (жестів), сприятиме їх кращому «перевтіленню» у створюваний образ та його передачу.

Останнім заключним етапом театралізованої інтерпретації є передача створеного вокального сценічного образу під час виступу на публіці. Саме під час виступу розкриваються як творчі (емоції, творча фантазія, «сценічне самопочуття»), так і інтелектуальні властивості учнів (воля, мислення).

У передачі композитором задуму музичного твору велику роль відіграє музичний образ або декілька музичних образів. «Образ – це своєрідний відбиток музичного твору в уяві слухача, те, що хотів донести до нас автор» [79, 5]. Самостійний аналіз «музичного образу» твору, знаходження асоціативних зв'язків почутого з предметами та явищами оточуючого світу, винайдення зв'язків з іншими видами мистецтв (літературою, живописом, танцем) допоможе майбутнім артистам-вокалістам скласти повне уявлення про образ, визначити його головні риси, які потрібно передати у співі.

### **3.2. Педагогічний моніторинг навчальних досягнень студентів (практичні завдання, тести, тести-музичні вікторини)**

#### **Практичні завдання, тести, музичні вікторини-тести**

Оцінка досягнень студентів у процесі вокально-виконавської діяльності відбувається за такими обов'язковими видами педагогічного контролю, як поточне (тематичне) та підсумкове оцінювання.

Поточна атестація включає систему практичних завдань, усних питань, тематичних тестів, яку спрямовано, головним чином, на перевірку обізнаності студентів у вокальній творчості українських композиторів та сформованості мотивації до її вивчення. Підсумкова атестація передбачає перевірку сформованості у студентів емоційно-оцінного ставлення до національної вокальної спадщини та здатності до виразного вокального виконання і може включати застосування ігрових способів перевірки (музичні вікторини, тощо), проведення диспутів, змагань, конкурсів тощо, які спонукатимуть їх до чіткого висловлення оцінної думки, підбору потрібних аргументів.

Поточна атестація (система практичних завдань, усних запитань, тематичні тести) проводиться у кінці першого півріччя навчального року, після вивчення певного обсягу матеріалу. Під час проведення *системи практичних завдань, усних питань* з'ясовується стан сформованості інтересу у студентів до класичної вокальної спадщини, знання про українських композиторів, про засоби музичної виразності, знання, практичні вміння та навички з вокальної техніки, рівень розвиненості творчого мислення. Можна використати наступні завдання та усні запитання:

#### *Завдання 1. «Задай запитання»*

Інструкція: «Задай запитання, які виникли у тебе після прослуховування вокального твору». Для прослуховування можна дати Д. Січинського «Дума про Нечая», М. Колесси «Ой ти лучино», С. Людкевича «Бодай ся когут знудив» тощо.

### *Завдання 2. «Зроби власну інтерпретацію твору»*

Інструкція: «Охарактеризуй, які засоби музичної виразності ти застосував би у музичній мові твору?», «Чим би відрізнялось твоє виконання твору: вокально-технічними прийомами, фразуванням, прийомами музичного розвитку тощо?», виконай твір з власною інтерпретацією).

### *Завдання 3. «Уяви собі та творчо передай зміст твору, виконавши його»*

Інструкція: «Повторно прослухай твір, уяви собі образний зміст твору, спробуй передати через власне виконання тощо».

Можна запропонувати студентам вокальні твори, як кінця XIX – початку XX сторіччя, так і інших історичних часів. Студентам можна, наприклад, запропонувати для прослуховування такі твори на вибір: Я. Степовий «Степ», Д. Січинський «Чом, чом земле моя» у виконанні Д. Гнатюка.

Бажано використовувати і тести для поточної атестації по темах «Визначення стильових рис творчості українських композиторів-послідовників М. В. Лисенка», «Вокальна спадщина українських композиторів кінця XIX – початку XX століття», «У чому особливості вокальної творчості К. Стеценка порівняно з творчістю інших українських композиторів?», «Характерні ознаки вокальної творчості Я. Степового», «Значення творчості М. Леонтовича у царині вокальної музики»). Тести дають змогу визначити рівень засвоєння ключових понять та тем. Студентам на виконання даного тесту дається 30 хвилин.

**Тематичні тести** допоможуть перевірити знання з музично-жанрової термінології:

Музичні терміни – музично-стильові риси творчості українських композиторів; жанри вокальної музики; романси; обробки народних пісень; сюжетні теми вокальних творів. Шкала оцінювання: один розділ — один бал.

### **Тематичні тести**

1. Українські композитори-послідовники М. В. Лисенка це:

- а) П. Сениця, Я. Барнич, В. Матюк;
- б) Я. Степовий, К. Стеценко; М. Леонтович;
- в) Ж. Колодуб, А. Мігай, М. Дремлюга.



2. У яких вокальних жанрах працювали українські композитори-класики?

- а) обробка народної пісні, солоспіви, опера;
- б) джаз, рок, поп-музика;
- в) ораторія, мадригал, оперета.

3. До віршів яких поетів зверталися композитори II половини XIX – початку XX сторіччя?

- а) Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки;
- б) Н. Мельниченко, С. Богдан, Б.-О. Горобчук;
- в) В. Стус, Л. Костенко, О. Пчілка.

4. Які теми були близькі українським композиторам кінця XIX – початку XX сторіччя?

- а) духовна (біблійська) тематика; філософська лірика; історична фантастика;
- б) тема медитації; теми глобальних катастроф; теми міфічних образів (богів, істот);
- в) громадянська, особиста лірика, ліричний музичний пейзаж.

5. Визначити загальні характерні стильові ознаки творчості українських композиторів-класиків:

- а) стислість форми вокального твору; максимальний мінімалізм засобів музичної виразності; глибока психологізація художньо-образного змісту твору;
- б) синтез національних мотивів з новими виражальними засобами у стилі естрадно-джазової музики; поліритмія;
- в) насичення гармонії алітераціями та дисонансами; прагнення до широти та безперервності розвитку фразування; змальовування засобами музичної виразності фантастичних та казкових персонажів.

6. Вокальний твір «Вечірня пісня» на слова В. Самійленка увійшов до творчого доробку

- а) Д. Січинського;
- б) К. Стеценка;

в) І. Воробкевича.

7. За основу вокальної творчості українські композитори кінця XIX – початку XX сторіччя брали:

- а) античну творчість;
- б) творчість середньовіччя;
- в) народну творчість.

8. Жанр співо-ігор був притаманний творчості:

- а) М. Лисенка;
- б) М. Леонтовича;
- в) Я. Степового.

9. Чи використовував К. Стеценко у романсі «Тихо гойдаються» зображальні елементи у музичній мові твору:

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю.

10. Епіграфом вокального циклу «Барвінки» Я. Степового є романс «Досить невільная думка мовчала» на слова Л. Українки, він є:

- а) «картиною» природи;
- б) закликом до боротьби за нове, краще життя;
- в) епіграфом кохання.

11. У якому вокальному жанрі М. Леонтович працював більше:

- а) жанр ораторії;
- б) жанр хорової обробки;
- в) жанр опери.

12. М. Лисенко – український композитор, який є:

- а) автором кантати «Хустина»;
- б) дослідником взаємозв'язків української музичної культури з іншими культурами (білоруською, польською);
- в) основоположником національної класичної музики.

Відповіді на тести № 1 за запропонованими темами: «Визначення стильових рис творчості українських композиторів-послідовників М. Лисенка»,

«Вокальна спадщина українських композиторів, а саме, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича» тощо» (див. Додаток А).

*Підсумкова атестація – тести, які передбачають перевірку сформованості у студентів емоційно-оцінного ставлення до виконання національної вокальної спадщини на основі виявлення знань, умінь розрізнення на слух різних жанрів українських композиторів і здатності до формування власної оцінки що до цих жанрів («Вокальна спадщина видатних митців Галичини», «Вокальні надбання композиторів центральної частини України»), допоможе оцінити як елементарний спектр отриманих знань, так і набуті вокально-виконавські вміння та навички у магістрів. Форма змагання та диспуту дозволяє спонукати майбутніх артистів-вокалістів до підбору потрібних аргументів щодо висловлення власної думки, робити спроби доказово орієнтувати власні оцінки, доводити правомірність своїх думок аргументуванням.*

Підсумкове оцінювання відбувається наприкінці другого півріччя навчального року за такими формами педагогічного контролю навчальних досягнень студентів:

– *«Музична вікторина-тест за темами: «Вокальна спадщина видатних митців Галичини», «Вокальні надбання композиторів центральної частини України». Музичні знання, які з'ясовуються при тестуванні та музичній вікторині: музичні терміни – солоспів, пісня-танго, вокальна обробка народної пісні, опера (opera-seria, opera-buffa, grand-opera), оперета, кантата.*

### ***Підсумкова музична вікторина-тест***

***за темами: «Вокальна спадщина видатних митців Галичини»,***

***«Вокальні надбання композиторів центральної частини України»***

1. Який музичний твір В. Матюка увійшов до «золотого фонду» української вокальної музики:

а) «Ти маєш брильянти й перли»;

б) «Веснівка»;

в) «Крилець сокола дай».

2. Який з композиторів є автором першої опери у Галичині:

- а) В. Верховинець;
- б) Ф. Колесса;
- в) А. Вахнянин.

3. Прослухайте та визначте, який з наданих творів належить

О. Нижанківському, який можна асоціювати з мріями, світлими спогадами людини:

- а) «Люблю дивитись»;
- б) «Чуєш, брате мій»;
- в) «Огні горять».

4. Ф. Колесса – композитор, який є:

- а) учнем В. Барвінського;
- б) основоположником національного етнографічного музикознавства;
- в) організатором смичкового квартету Українських січових стрільців.

5. Л. Ревуцький – продовжувач традицій:

- а) М. Лисенка;
- б) В. Барвінського;
- в) С. Гулака-Артемовського.

6. Прослухайте та визначте, який з цих творів є вокальним надбанням

С. Людкевича:

- а) танго-пісня «Гуцулка Ксеня»;
- б) «Ой у полі криниченька»;
- в) романс «Черемоше, брате мій».

7. У яких жанрах найбільш плідно працював Я. Барнич:

- а) оперета та пісня-танго;
- б) опера та кантата;
- в) хорова обробка та романс.

8. Прослухайте та визначте, який з цих прикладів є вокальним твором

Я. Барнича, який і в наш час виконується сучасними виконавцями:

- а) «Ой плакав я впросонню»;
- б) пісня-танго «Гуцулка Ксеня»;
- в) сцена зустрічі Одарки та Степана з 1 дії опери «Купало».

9. П. Сениця у вас асоціюється як автор:

- а) музики до співо-ігор «Нещасна любов», «Капрал»;
- б) серій солоспівів на тексти з «Кобзаря»;
- в) опери «Купало».

10. Оперу А. Вахнянина «Купало» ви можете віднести до:

- а) opera-seria;
- б) opera-buffa;
- в) grand-opera.

11. Прослухайте та визначте змістове наповнення романсу

О. Нижанківського «О, не забудь»:

- а) романс-оповідь;
- б) романс-заклик;
- в) романс-прохання.

12. Прослухайте обробку української народної пісні «Кругом, женчики, кругом» Ф. Колесси та виберіть характерні ознаки даного твору:

- а) мінорний лад, жвавий темп, кантиленна мелодія, розспіви;
- б) мінорний лад, повільний темп, інтонації плачу у мелодії;
- в) мажорний лад, дуже швидкий темп, стрибкоподібна мелодія.

**Музичний матеріал для прослуховування** для музичної вікторини-тесту № 2:

3.     а) вокальний дует «Люблю дивитись» О. Нижанківського;  
б) солоспів «Чуєш брате мій» Л. Ревуцького;  
в) романс «Огні горять» П. Сениці.

6.     а) танго-пісня «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича;  
б) пісня «Ой у полі криниченька» Ф. Колеси;  
в) романс «Черемоше, брате мій» С. Людкевича.

8.     а) солоспів «Ой плакав я впросонню» В. Матюка;  
б) танго-пісня «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича;

в) вокальна сцена зустрічі Одарки та Степана з 1 дії опери «Купало» А. Вахнянина.

11.    а) вокальний дует «До ластівки» О. Нижанківського;

б) солоспів «Минули літа молодії» О. Нижанківського;

в) солоспів «О, не забудь» О. Нижанківського.

На виконання даного завдання давалось студентам 40 хвилин. Відповіді на музичну вікторину-тест № 2 за темами: «Вокальна спадщина видатних митців Галичини», «Вокальні надбання композиторів центральної частини України» (див. Додаток Б).

Концертні виступи майбутніх артистів-вокалістів на університетських тематичних заходах, Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах та святах є необхідними формами педагогічного моніторингу, які допомагають визначити як у окремих, так і у декількох одночасно студентів рівень отриманих знань щодо вокальної спадщини українських композиторів та вокально-виконавських вмінь у процесі виконання їх вокальних творів.

**РОЗДІЛ IV. ВОКАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
УКРАЇНСКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XXI  
СТОЛІТТЯ**

# Аріозо Галі

з опери "Утоплена"

Лібретто М. Старицького  
(за М. Гоголем)

Музика М. Лисенка

*Andante poco moderato*

*ff* *sf* *Cello*

Ко - за - чень-ку ми-лий, мій яс - ний со - бо-лю, бо-лить мо - є сер - це,

*Viol.* *p*

*cresc.* *f*

ще - мить за то - бо - ю, ой тим, що над со - ко-ла в сві - ті не-ма - є.

*Fl.* *cresc.* *f* *Fl.* *Viol.*



В тво - їх о - чах ка - рих, аж блис-кав-ка ся - є,

*dim.* *Fl.* *Cl.*

*Cello*

Як на ме - не гля - неш, мов стрі - ло - ю вда - риш! А як по - ве - деш ще

*poco f* *Fl. Cl.* *fp*

чор - но - ю бро во - ю, аж в гру - дях в у - ті - хи бринить щось та гра - є.

*poco rall.* *colla voce*

**a tempo**

А як на бан-ду - рі по-чнеш при-гра - ва - ти, і піс-ні чу - до - ві

*Clar.* *Viol.* *Fag.*

*cresc.* *f*

скла - да - ти, спі - ва - ти, слу - ха - ла б вік я, мій ко - ха - ний ра - ю,

*cresc.* *f*

*poco rall..*

так та піс - ня ду - шу мо - ю по - ри - ва - є!

*Viol.* *Fl.* *Fag.* *Viol.* *f* *sostenuto* *Viola* *Atacca*

Козаченьку милий,  
Мій ясний собою,  
Болить моє серце,  
Щемить за тобою,  
Ой тим, що над сокола  
В світі немає.

В твоїх очах карих  
Аж блискавка сяє.  
Як на мене глянеш—  
Мов стрілою вдариш!  
А як поведеш ще  
Чорною бровою,  
Аж в грудях в утіхи  
Бринить щось та грає.

А як на бандурі  
Почнеш пригравати,  
І пісні чудові  
Складати, співати,—  
Слухала б вік я,  
Мій коханий раю,  
Так та пісня душу  
Мою пориває.

# Перша арія панночки

з опери "Вій"

Лібретто М. Кропивницького  
(за М. Гоголем)

Музика М. Вериківського

Moderato ♩ = 88

*p*

*p*

Ой чи дав - но те бу - ло, що мо - є бі - ле лич - ко цві-

ло, як ро - же - вий цвіт?

*f*

Чо - му ж так рап - том світ, не - мов по -

мерк ме - ні й о - гід?

*p* Хай ді - во - ча кра - са змар - ні - є, хай ру - са ко - са на-

ві - ки по - си - ві - є, в о - чах ча - рів - ний про - мінь

Знаменна

Згас - не, ду - ша бо - ля - ща ниш - ком за - снє —

про - па - ло, вмер - ло все жит - тя...

mf

Ні до ко-го при-хи-ли - ти -

f

mf

ся, ні з ким жа лем по - ді - ли - ти - ся, ні - хто

The musical score is for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of three measures. The first measure has a vocal note on G4 and piano chords on G2 and D3. The second measure has a vocal note on A4 and piano chords on G2 and D3. The third measure has a vocal note on G4 and piano chords on G2 and D3. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a single line with lyrics in Ukrainian.

сер - день-ка не вспо - ко - є, ой ні-хто труд-не-є не за - го - є.

*p* Ох, і тяж - ке мо-є го - - - ре! *mf* *p*

*pp*

# Арія Насті

з опери "Чудасія та й годі"

Лібретто І. Шамрай, В. Багмет

Музика Г. Жуковського

*Andante*

*mp*

*Con moto*  
*mf*

Ой лі-та, лі-та ми-нуть, про - ми - на - ють,

*rit.* *p*

як ті бі-лі гу - сонь-ки від - лі - та - ють. Ген ось бу -

ли тут, вже й не - ма, по-вер-ну-ти, наз-до - гна - ти

їх дар - ма.

Ой вже не вер - ну - ти нам ті лі -

*rit.*

- та.

*poco accel.*



Vivace molto (♩ = 176)

Piano introduction in 2/2 time. The right hand features chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *ff* to *f*.

First vocal entry in 2/2 time, marked *f*. The piano accompaniment is marked *mf*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Ой на лу - зі, на лу - зі ло-бо-да, а я чор - но - бро-ва, мо-ло-да.

Second vocal entry in 2/2 time. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The melody is in the right hand.

Тре - ба ме - ні ко - са - ря по-про-сить, щоб ту ло-бо-ду ви-со-ку по - ко-сить.

Piano conclusion in 2/4 time, marked *f*. The right hand features a rapid eighth-note melody, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a final chord in 2/4 time.

*mf*

Мій ко - ха - ний, Сте-па - не, Сте-па - не, а чи вір - но

*tr*

лю - биш ти ме- не? Бо са - ма, як по ву - ли - ці пі - ду,

за - див-ля - ють-ся на ме - не, мо - ло - ду. Сте - па - не,

Сте-па-не, чи вір-но лю - биш ти ме - не? Бо як тіль - ки

*p*

*tr*

по ву - ли - ці пі - ду, за - див-ля-ють-ся на ме - не, мо - ло -

ду. Гой!

m.d. m.s. f

rit. rit. gliss.

Ой, літа, літа минуть, проминають,  
 Як ті білі гусоньки відлітають.  
 Ген ось були тут, – вже й нема,  
 Повернути, наздогнати їх дарма.  
 Ой вже не вернути нам ті літа.

Ой на лузі, на лузі лобода,  
 А я чорноброва, молода.  
 Треба мені косаря попросить,  
 Щоб ту лободу високу покосить.

Мій коханий, Степане, Степане,  
 А чи вірно любиш ти мене?  
 Бо сама, як по вулиці піду,  
 Задивляються на мене молоду.

Степане, Степане,  
 Чи вірно любиш ти мене?  
 Бо сама, як по вулиці піду,  
 Задивляються на мене молоду.

# Ой казала мені мати

Слова та музика С.Гулака-Артемовського

**Allegretto**

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked *mf*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The introduction consists of six measures. The vocal melody begins in the second system, marked *p*. The lyrics are: "1. Ой ка - за - ла ме - ні ма - ти, ще й при - ка - зу - ва - ла, щоб я хлоп-ців у са - до - чок не при-над - жу - ва - ла. Ой ма - мо, ма-мо, ма - мо, не при-на - жу - ва - ла. Ой". The piano accompaniment continues throughout, with various dynamics including *pp* and *mf*. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

*mf*

*p*

1. Ой ка - за - ла ме - ні ма - ти, ще й при -

ка - зу - ва - ла, щоб я хлоп-ців у са - до - чок не при-над - жу - ва -

ла. Ой ма - мо, ма-мо, ма - мо, не при-на - жу - ва - ла. Ой

ма - мо, ма - мо. ма - мо, не при - на - жу - ва - ла.

*p* *mf*

1-3 4.

*p* 2.По - си// *ff*

Ой казала мені мати  
 Ще й приказувала,  
 Щоб я хлопців у садочок  
 Не принаджувала.  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Не принаджувала...

Посилала мене мати  
 До криниченьки:  
 "Та принеси, моя доню,  
 Та й водиченьки".  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Та й водиченьки...

Ой пішла я до ставочка,  
 Забарилася,  
 На козака молодого  
 Задивилася...  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Задивилася...

Ждала, ждала мене мати –  
 Не діждалася,  
 А я собі з козаченьком  
 Цілувалася...  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Цілувалася!..

# Пастушка

Слова І. Кутеня

Музика А. Кос-Анатольського

**Moderato rubato**

**f**

Ти о-вець па-сеш, по-друж-ко, де рос-те крис-ла-та дич - ка,

ба - чу я те - бе, пас - туш - ко, синь-о - о - ке круг-ле лич -

**dim.**

**Animato** **p** *poco accel.*

ко. Го - ло - со - чок,

**mp**

**6**

мов дзві - но - чок, в си - ній да - лі та -

- є. Як з ро - ма - шок ти ві - но - чок

*cresc.*

со - бі ви - плі - та - - єш.

Гей!

*f*

# Вечірня пісня

для високого голосу

Слова В. Самійленка

Музика К. Стеценка

Lento (♩ = 48)

The first system of the musical score is in 6/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and ends with a half note G4. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a repeat sign and a final measure with a half note G4.

*p*

1. Ти -  
2. Сві -  
3. Не

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has three lines of lyrics: 'хе-сень-кий ве-чір на зем-лю спа да - - є, і', 'ти ще го-ди-ну, бо ра-но ще спа - - ти, ми -', and 'слу-ха - є сон-це, за го-ру сі-да - - є і'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure, ending with a repeat sign and a final measure.

хе-сень-кий ве-чір на зем-лю спа да - - є, і  
ти ще го-ди-ну, бо ра-но ще спа - - ти, ми -  
слу-ха - є сон-це, за го-ру сі-да - - є і

The third system of the musical score concludes the piece. The vocal line has three lines of lyrics: 'сон - це сі - да - є в тем - не - сень - кий гай.', 'луй нас, як ма - ти, теп-лом об - гор-тай.', and 'нам по - си - ла - є на всю ніч: про щай.'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a repeat sign and a final measure.

сон - це сі - да - є в тем - не - сень - кий гай.  
луй нас, як ма - ти, теп-лом об - гор-тай.  
нам по - си - ла - є на всю ніч: про щай.

*Ped.*



*f*

Ой, со - неч-ко яс - не, нев - же ж ти вто -

*f*

ми - лось, чи ти роз - гні - ви - лось? І - ще не ля-

*rit.*

*rit.*

*ad libit.*

гай!

*p*

1. Тихесенький вечір на землю спадає,  
І сонце сідає в темнесенький гай.  
Ой сонечко ясне, невже ти втомилось,  
Чи ти розгнівилось? Іще не лягай!

2. Світи ще годину, бо рано ще спати,  
Милуй нас, як мати, теплом обгортай!  
Ой сонечко ясне, невже ти втомилось,  
Чи ти розгнівилось? Іще не лягай!

3. Не слухає сонце, за гору сідає  
І нам посилає на всю ніч: прощай!  
Ой сонечко ясне, невже ти втомилось?  
Чи ти розгнівилось? Іще не лягай!

# Колискова

Слова О. Блока  
Переклад Г. Яра

Музика В. Косенка

**Andante cantabile**

*sempre legatissimo e carezzando*

First system of the piano introduction. The right hand plays a melody of eighth notes in a major key, starting on a half note. The left hand plays a simple bass line. Dynamics include *p* (piano) and *br* (brass).

*Una corda*

Second system of the piano introduction. The right hand continues the melody. The left hand has a more active bass line. Dynamics include *br* (brass) and *p* (piano).

*mp dolcemente*

*p*

First system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Лю - лі, тре - ба спать,". The piano accompaniment continues with a melody of eighth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Лю - лі, тре - ба спать,

ста - ну я спі -

вать

про за - мор - ський край,

Second system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "вать про за - мор - ський край,". The piano accompaniment continues with a melody of eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

*p* *pp*

як - що бу - деш пай.

*p* *pp*

*p* **Un pochett. mosso**

Роз - ка - жу я

*p* *pp*

*con leggerezza*

ка - зоч - ку про зо - рю ал - ма - зоч - ку,

*p*

*mf*

ще про рав - ли - ка ро - га - то-го, та про

*dim.*

бі - лоч - ку хвос - та - ту - ю...

*dim.*

*con fretta*

*p*

*rit.*

**Tempo I**

*mp dolcissimo*

8va-----|

Ти ж бо за - си -

*pp con cord*

*p*

най, лю - лі, лю - лі, бай,

*p*

лю - лі, лю - лі бай, лю - лі, лю - лі

бай

*pp*

*p*

*pp*

*morendo*

*ppp*

Люлі, треба спать,  
 Стану я співать  
 Про заморський край,  
 Якщо будеш пай.

Розкажу я казочку  
 Про зорю алмазочку,  
 Ще про равлика рогатого,  
 Ще про білочку хвостатую...

Ти ж бо засинай,  
 Люлі, люлі, бай,  
 Люлі, люлі, бай,  
 Люлі, люлі, бай...

# Пливе моя душа

Слова П. Шеллі

Музика М. Жербіна

*Andante espressivo*

*p*

*rit.*

*tr*

*a tempo*

*rit.*

*mf*

*a tempo*

*tr*

Мов чо - вен зо - ло - тий, пли -

ве мо - я ду - ша в ніч, за - во - ро - же-ну тво - їм ча - рів-ним

спі - вом... В ту - ман - ну

*rit.*

*a tempo*

да - ле чінь під ше - лест ка - ми - ша на

*p*

пов - них па - ру - сах, ле - тить

*f*

*mf*

во - на, щас - ли - - ва, за го - ло - сом тво -

їм у даль, за го - ло - сом тво - їм.

*accel. cresc. molto*

**Più mosso agitato**

***f***



*accel.*

*p* *mf* *cresc. molto*

*8va* *rit.* *ff* *f*

*p* **Tempo I**

Мов чо - вен зо - ло - тий, пли -

*rit.* *a tempo* *p*

ве мо - я ду - ша, пли - ве мо - я ду - ша

*rit.* *p a tempo*

*rit.* *a tempo* *rit.*

Я за - во - ро - же - на тво - їм ча - рів - ним

*m.g. rit.* *p a tempo* *rit.*

*a tempo* *mf* *p*

спі - - - - - вом...

*a tempo* *rit.* *p* *rit.* *pp*

Мов човен золотий,  
Пливе моя душа  
В ніч, заворожену твоїм чарівним співом...

В туманну далечінь під шелест камиша  
На повних парусах,  
Летить вона, щаслива,  
За голосом твоїм у даль,  
За голосом твоїм.

Мов човен золотий,  
Пливе моя душа,  
Пливе моя душа,  
Я заворожена твоїм чарівним співом...

# Голосіння матері

з ораторії "Вишневий вітер"

Слова І. Драча

Музика О. Білаша

**Moderato agitato**

**f**

**mf Rubato**

Та до ко - го ж я лі -

*poco rit.*

**mf**

*rit.*

та - ти - му, ко - му в о - чі за - гля - да - ти -

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

му, ко - му кві - ти - са - мо - цві - ти роз - сти - ла - ти - му?

*a tempo*

Від - кіль те - бе ж ви - гля - да - ти?

*f*

Чи з ру - ти? Чи з м'я - ти? Чи з гли-бо - ко - ї мо -

*rit. . a tempo agitato*

ги - ли, де бар-він - ки хрест об-ви - ли?

*a tempo*

*mp*

Я-кі сто-ли за-сте-ля-ти?

Пов-ні ча-ри на-ли-ва-ти, та й на-ли-ти, при-гу-

*rit.*

би-ти, з хрес-том чок-ну-тись і пи-ти?

*rit.*

8va-----

*f* *a tempo*

Як же те - бе ша - ну - ва - ти:

*a tempo*

цвіт виш - не-вий об-си - па - ти?

А чи жов-тий лист кле-но -

вий на ві - но - чок то - бі

1. но - вий?! 2. //но - вий?!  
 //но - вий?!

## Голосіння матері

*Музика О. Білаша, слова І. Драча*

Та до кого ж я літатиму,  
Кому в очі заглядатиму,  
Кому квіти-самоцвіти розстилатиму?

Відкіль тебе ж виглядати?  
Чи з рути? Чи з м'яти?  
Чи з глибокої могили,  
Де барвінки хрест обвили?

Які столи застеляти?  
Повні чари наливати,  
Та й налити, прихилити,  
Хрестом чокнутись і пити?

Як же тебе шанувати:  
Цвіт вишневий обсипати?  
А чи жовтий лист кленовий  
На віночок новий?

А чи жовтий лист кленовий  
На віночок новий?

# Пісня молодички

Слова І.Кутеня

Музика О.Сабадаша

Весело (не дуже скоро)

*mf*

*p*

*f*

1. Ой на го - рі дич - ка, а в став - ку во - дич - ка.

Кру - гом ме - не хлоп - ці в'ють - ся, хоч я й мо - ло - дич - ка.

А я мо - ло - дич - ка, хоч і не - ве - лич - ка. Пі - ду в та - нець



*mf*

та й лі-та - ю, мов пе - ре - пе - лич - ка. *mf* Му - зи-чень-ки гра-ють, гра-ють,

сер-це зве - се - ля - ють, — то-му ж в ме - не, ле - гі - ни-ки, брі-вонь-ки мор -

га - ють. Гей! Гей!

*f*

*p* То - му ж в ме - не, ле - гі - ни - ки, брі-вонь - ки мор - га - ють. *p*

брі-вонь-ки мор - га - ють.

*f* *ten* *Повільно* *В темні*

1. Ой на горі дичка,  
А в ставку водичка.  
Кругом мене хлопці в'ються,  
Хоч я молодичка.

А я молодичка,  
Хоч і невеличка.  
Піду в танець та й літаю,  
Мов перепеличка.

Приспів:  
Музиченьки грають, грають,  
Серце звеселяють, —  
Тому ж в мене, легіники,  
Брівоньки моргають.  
Тому ж в мене, легіники,  
Брівоньки моргають.  
Гей! Гей!

2. Хлопче, веселися,  
Тільки не хвалися,  
Бо між вами танцюристи  
Вже перевелися.

А я молодичка,  
Хоч і невеличка.  
Піду в танець та й літаю,  
Мов перепеличка.  
Приспів.

3. Вмію працювати,  
Вмію танцювати,  
Та ще й вмію легіника  
Я причарувати.

Бо я молодичка,  
Гарна молодичка.  
Піду в танець та й літаю,  
Мов перепеличка.  
Приспів.

# Гуцулочка

Слова О. Матійка

Музика О. Білаша

Moderato

First system of the piano introduction. The right hand features a continuous eighth-note melody in C major, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The tempo is marked Moderato.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic patterns from the first system.

First system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "бу - ла со - бі те - чі - єч - ка, а зро - би - лась річ - ка. Бу - ла со - бі Ма - рі - єч - ка,". The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

Second system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "ви - рос - ла Ма - річ - ка. Бу - ла со - бі Ма - рі - єч - ка,". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure.

*tr*  
 ви - рос - ла Ма - річ - ка. Всі до - ріж - ки, всі ву - лич - ки  
*tr*  
*poco rit.* до мо - є - ї ха - ти, *f a tempo* а з я - ко - ї ж гу - цу - лоч - ці  
*poco rit.* *f a tempo*  
 же - ни - ха че - ка - - ти а з я - ко - ї ж гу - цу - лоч - ці  
 1.2. 3.  
 же - ни - ха че - ка - ти? ви - рос - ла - Ма - річ - ка.  
*sf*

# На білу гречку впали роси

Слова М. Рильського

Музика М. Дремлюги

*Andante quisto*

На бі - лу греч-ку впа-ли

ро - си, ве - се - лі бджо-ли од - гу - ли.

За - мовк - ло по-ле сто - го - ло - се в о -

**Con moto**

бій - мах зо-ло-то - ї мли. До - ро - га в'єть-ся між по -

*cresc.*

ля - ми... Ти не при-йдеш, не при - ле -

*rit.* **ff** *dim. e rit.*

тиш і даль - ні - ми тіль-ки піс - ня - ми в мо -

Meno mosso

Alla breve

с - му сер-ці про-дзве - ниш.

*mf*  $\rightrightarrows$  *p*

*poco cresc.*

*ff* *poco allarg.*

Ти не при йдеш не при-ле - тиш— і

*ff* *colla narte*

*dim.* *mp* *dolce*

даль - ні-ми тіль-ки піс - ня - ми в мо - є - му сер-ці про-дзве -

*dim.* *mp*

*rit.* **Tempo I**

ниш.

*rit.*

І тіль - ки даль-ні-ми піс - ня - ми в мо -

*rit.* *a tempo*

є - му сер - ці про - дзве - ниш.

*pp* *a tempo*

*ppp*



# Пісня про щастя

Слова Д. Луценка

Музика І. Шамо

Помірно

The piano introduction consists of four measures. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato) and the dynamics are 'mf'.

The first line of the song begins with a vocal melody in the right hand, starting with a trill (tr) on the first measure. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The lyrics '1. В сад виш-' are written below the vocal line.

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics 'не-вий стеж-ка про - ляг - ла, де ві - нок че-реш-ня о - дяг -' are written below the vocal line.

ла; скіль-ки щас-тя в ме-не й мрій, ти при - линь, при-лень ско-рій, нам ко

*ten.*

*ten.*

ха-тись до-ля на - рек - ла. Роз-цві - ла мо-я дзвін - ка лю -

*Приспів*

*mf*

*mf*

бов, як вес - на се-ред гус - тих діб - ров, роз-цві -

ла мо - я лю - бов! А...

*mf*

А...

*pp*

Для повторення

Для закінчення

*tr*

2. Тем - на //

*pp*

# Шуміла ліщина

Обробка М. Скорика

Українська народна пісня

**Allegretto**

*p* *tr*

*p* Шу-мі -

ла лі-щи-на, як ся роз - ви - ва - ла, пла-ка - ла дів-чи - на, як ся від - да-ва - ла. *p* *tr*

*tr* Що дру -

гі дів-ча - та ще бу - дут гу - ля-ли, ме-ні мо - ло-день-кій ру-чень - ки зв'я-за-ли.

Ма-ру - ся, сест-рич - ко, як то - бі зда-єть - ся твій брат -

чик на вой - ні, а ти від - да-єш - ся.

*f*

Твій брат-чик на вой - ні кров ся

*mf*

про - ли - ва - є, в те - бе ве - сі - леч - ко, він то - го не зна - є.

*ff*

*p*

Шу-мі - ла лі-щи - на, як ся роз - ви - ва - ла, пла-ка -

*p*

ла дів - чи - на, як ся від - да - ва - ла. Що дру - гі дів - ча - та ще бу -

дугу - ля - ли, ме - ні мо - ло - день - кій ру - чень - ки зв'я - за - ли. Шу - мі -

ла лі - щи - на...

Шуміла ліщина,  
Як ся розвивала,  
Плакала дівчина,  
Як ся віддавала.

Що другі дівчата  
Ще будуть гуляли,  
Мені молоденькій  
Рученьки зв'язали.

Марусю, сестричко,  
Як тобі здається,  
Твій братчик на війні,  
А ти віддаєшся?..

Твій братчик на війні  
Кровцю проливає,  
В тебе весілечко -  
Він того не знає.

Шуміла ліщина,  
Як ся розвивала,  
Плакала дівчина,  
Як ся віддавала.

Що другі дівчата  
Ще будуть гуляли,  
Мені молоденькій  
Рученьки зв'язали.  
Шуміла ліщина...

# Баркарола

Слова В. Сосюри

Музика Б. Фільц

Andantino

*p* Ви-ши-ва-ють зо - рі

в ви-ши-ні у - зо - ри, над Дніп-ром чор-ні - ють у за-ду-мі го - ри,

*mf* на га-ї, на до - ли ти-ши-на ляг - ла, лиш во-да плюс-ко - че

*mf*



од тво-го вес-ла. На га - ї, на до - ли ти-ши - на ляг-ла,

лиш во - да плюс - ко - че од тво-го вес - ла.

сон-це зуст-рі - чать.

# Чого являєшся мені у сні

Слова І. Франка

Музика Ф. Найденка

**Affanato (Allegro)**

*f*

**Meno mosso**

*sf* *mf*

**Moderato con moto, espressivo**

*mf* *lento*

Чо - го яв - ля - єш - ся ме - ні у

*rit.* *a tempo* *poco a poco cresc.*

сні? У сні? Чо-го звер-та єш ти до

ме - не? Чу-до - ві о - чі ті яс - ні, сум-ні,

не-мов кри-ни-ці дно сту - де - не? Чо - му ус - та тво - ї ні-

мі? Я - кий до - кір, я - ке страж -

дан - - ня, я - ке не - спов - не - не ба -

*mf*

жан - ня на них, мов за ре-во чер - во - не, зай -

*p* *f*

ма-єть-ся і зно - ву то - не у тьмі? Чо -

### Affanato (Allegro)

го яв - ля-єш-ся ме - ні у сні?

*rit.*

rit. *p* a tempo

У сні?

a tempo rit. a tempo

*p* rit. *pp* lento

Чого являєшся мені у сні?  
 Чого звертаєш ти до мене?  
 Чудові очі ті ясні, сумні,  
 Немов криниці дно студене?  
 Чому уста твої німі?

Який докір, яке страждання,  
 Яке несповнене бажання  
 На них, мов зарево червоне,  
 Займається і знову тоне  
 У тьмі?

Чого являєшся мені у сні,  
 У сні?

# Тополя

Слова Т. Шевченка

Музика Л. Колодуба

Moderato

*mf*

По діб - ро - ві ві - тер ви - є,

The first system of the musical score for 'Тополя'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

гу - ля - є по по - лю, край до - ро - ги гне то - по - лю

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Animato

до са - мо - го до - лу. По-лю-би - ла чор-но-бри-ва

The third system of the musical score, marked 'Animato'. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The piano accompaniment changes to a 3/4 time signature and features a more active right hand. Dynamics include *f*.

ко - за - ка дів - чи - на. По-лю - би - ла - не спи - ни - ла:

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The piano accompaniment remains in 3/4 time with chords in the right hand and sustained notes in the left hand.

*rit.* *a tempo*

пі-шов- та й за - ги - нув... Як- би зна - ла, що по - ки - не,

*8vb*

бу - ла б не лю - би - ла; як- би зна - ла, що за - ги- не,— бу -

(8)\_

*8vb*

*rall.* **Tempo I**

*mf*

ла б не пус - ти - ла. О - так та - я чор - но - бри - ва

*rall.*

*p*

пла - ка - ла, спі - ва - ла... І на ди - во

се - ред по - ля то - по - ле - ю ста - ла.

*pp*

По діброві вітер віє,  
 Гуляє по полю,  
 Край дороги гне тополю  
 До самого долу.

Полюбила чорнобрива  
 Козака дівчина.  
 Полюбила — не спинила:  
 Пішов — та й загинув...

Якби знала, що покине —  
 Було б не любила;  
 Якби знала, що загине —  
 Було б не пустила.

Отак тая чорнобрива  
 Плакала, співала...  
 І на диво серед поля  
 Тополею стала.



# Ні долі, ні волі...

Слова Л. Українки

Музика О. Долуханяна

Moderato

Ні  
до - лі, ні во - лі у ме - не не - ма, зо -  
ста - ла - ся тіль - ки на - ді - я од - на: на -  
ді - я вер - ну - тись ще раз на Вкра - ї - ну, по -

гля - нуть і - ще раз на рід - ну кра - ї - ну, по-

гля - ну - ти ще раз на си - ній Дніп - ро,— там

жи - ти чи вмер - ти, ме - ні все од - но; по-

гля - нуть і - ще раз на степ, мо-гил - ки, вос -

тан - не зга - да - ти пал - кі - ї гад - ки... Ні

до - лі, ні во - лі у ме - не не - ма, зо -

ста - ла - ся тіль - ки на - ді - я од - на, зо -

ста - ла - ся тіль - ки на - ді - - я од -

на.

Ні долі, ні волі у мене нема,  
 Зосталася тільки надія одна:  
 Надія вернутись ще раз на Україну,  
 Поглянути ще раз на рідну країну,  
 Поглянути ще раз на синій Дніпро, —  
 Там жити чи вмерти, мені все одно;  
 Поглянуть іще раз на степ, могилки,  
 Востаннє згадати палкії гадки...  
 Ні долі, ні волі у мене нема,  
 Зосталася тільки надія одна,  
 Зосталася тільки надія одна.

# Я – хочеш? – зачарую ліс

Слова М. Руденка

Музыка Л. Дичко

**Moderato assai**

*8va*

*pp legato*

(8)

*tr*

*p*

3

3

3

*rit.*

*a tempo*

Я — хо - чеш? — за-ча - ру - ю ліс, пе - ре-тво -

*8va*

*pp a tempo*

рю

в мі-раж чу-дес - ний!

(8)

*tr*  
*ppp*

**Più mosso**

*mf*

А хо-чеш — пе-ре-ки - ну віз Не цей, зем-ний, а той — не-бес-ний.

*mf*

*mf*

**Allegro assai**

*mp*

А хо-чеш — мо-ре го-лу-бе є-ди-ним по - ди-хом схви-лю-ю...

*mp*

*tr*

*8va tr*

*tr*

*p*

**Meno mosso**  
*p* 3 *sonore* *rit.*

А хо-чеш? — о-бій - му те-бе

*ff*

*rit.*

*ppp* *a tempo*

і про-сто...Про-сто по - ці - лу - ю.

*8va*

*ppp* *a tempo*

(8)

*tr.*

Я – хочеш? – зачарую ліс,  
Перетворю в міраж чудесний!

А хочеш – море голубе  
Єдиним подихом схвилюю...

А хочеш – обійму тебе  
І просто...просто поцілую.

## ПІСЛЯМОВА

Професійна підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі відбувається за допомогою дотримання на заняттях з сольного співу, а також на суміжних дисциплінах (робота з концертмейстером над вокальним репертуаром, камерний клас), педагогічних принципів, серед яких: цілісності освітнього процесу; культуровідповідності змісту музичного навчання; індивідуалізації щодо виявлення і збереження емоційно-оцінних реакцій, смакових переваг до високохудожніх творів національної мистецької спадщини (за Падалкою Г.М.).

Вокально-виконавська діяльність як один із дієвих чинників формування і розвитку творчої особистості студента-магістранта у закладі вищої освіти мистецького спрямування реалізується за допомогою особистісно-орієнтованого підходу до кожного учасника освітнього процесу, особливості якого враховані та висвітлені у поданих методичних матеріалах посібника.

Навчальний курс з «Сольного співу» передбачає не тільки формування та розвиток у магістрів практичних вокально-виконавських умінь та навичок, але і засвоєння ними знань теоретичних основ вокального мистецтва; вокальної термінології; автобіографічних відомостей та творчого доробку українських композиторів; художньо-виховного потенціалу національної вокальної спадщини (кінця XIX – початку XXI століття) та його значення у фаховій підготовці.

У навчально-методичному посібнику висвітлено специфіку організації аудиторної та позааудиторної роботи магістрів у вищій школі, серед яких запропоновано методи, прийоми, форми роботи над вокальним репертуаром українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття.

Самостійна робота майбутніх артистів-вокалістів полягає в опрацюванні рекомендованої літератури та вивченні вокальної термінології, запропонованого вокального репертуару українських композиторів, його вокально-інтонаційному аналізі, слуховому порівняльному аналізі магістром власного виконання твору з показовим виконанням цього ж твору викладачем; у підготовці відповідей на



теоретичні питання, у виконанні практичних завдань, тестів, музичних вікторин-тестів.

## КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

### А

**АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ АПАРАТ** – система органів, які забезпечують формування звуків мови. До них належать: активні органи (губи, зуби, м'яке піднебіння, нижня щелепа) та пасивні органи (верхня щелепа, зуби, тверде піднебіння).

**АРТИКУЛЯЦІЯ** [лат. articulation, від articulare – членороздільно виговорювати] – засіб виконання послідовного ряду звуків на інструменті або в співі. Основні види А. – *легато, стаккато, портаменто, гліссандо*.

**АТАКА** [фр. attaque] – перехід голосового апарату від дихального стану до співацького (під час співу).

**АРТИСТ** [фр. artiste – художник] – музикант-виконавець (інструмент або співак) відтворюючий написану музику.

### Б

**БАЛАДА** [від лат. ballo – танцюю] – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового сюжету з драматичною розв'язкою. Корені балади – в календарно-обрядовій і родинно-обрядовій пісенності.

**БЕЛЬКАНТО** [від італ. bel canto – прекрасний спів] – техніка віртуозного співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, відзначається співучістю, мелодійною зв'язністю, легкістю, здатністю виконувати віртуозні пасажі.

**БАРИТОН** [від грец. barytons – важкозвучний] – чоловічий голос, середній між басом та тенором; використовуваний об'єм – від ля великої або сі-бемоль

великої октави до соль або ля-бемоль першої октави; ноти пишуться в басовому ключі.

БАС [іт. basso – низький, нижній] – низький чоловічий голос; об’єм – від фа великої до фа першої октави, з переважанням та розширенням у окремих співаків нижньої або верхньої частини цього об’єму; ноти пишуться в басовому ключі.

## **В**

ВОКАЛЬНА МУЗИКА [від іт. vocale – голосовий] – музика для співу з інструментальним супроводом або без нього.

ВОКАЛІСТ – співак; назва, яку застосовують зазвичай до навчених співаків.

ВОКАЛЬНА ШКОЛА – система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, що формуються у музичній культурі народів різних країн.

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО – вид музичного виконавства, що спирається на майстерність володіння співацьким голосом. Вокальне мистецтво поділяється на сольне, хорове, ансамблеве.

ВОКАЛЬНА ТЕХНІКА – комплекс умінь і навичок для свідомого керування процесом фонації, що забезпечує досягнення максимального ефекту при мінімальній витраті енергії.

ВОКАЛЬНІСТЬ – зручність для співу. Термін застосовується для характеристики творів чи мови. Ознаками В. творів є: відсутність широких стрибків у мелодії, переважна поступовість мелодійної лінії. Ознаками В. мови – багато голосних, їх чистота й повна вимова, відсутність горлових та носових звуків.

## **Г**

ГОЛОС – кожна мелодія, яка входить у музичну тканину.

ГОЛОСОВЕДЕННЯ – 1. Рух кожного голосу у багатоголосному творі. 2. Співвідношення двох або декількох одночасно рухомих голосів. Основні види Г. – паралельне голосоведення, пряме голосоведення, непряме голосоведення, протилежне голосоведення.

ГОЛОСОВИЙ АПАРАТ – система органів, яка служить для утворення звуків голосу та мовлення. До неї входять: 1). Органи дихання, які створюють повітряний тиск під голосовими складками; 2). Артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків членороздільної мови; 3). Носова та придаткові порожнини, які беруть участь в утворенні деяких звуків.

ГОРТАНЬ – орган, де виникає звук, який складається з системи хрящів, які поєднані зв'язками та суглобами. Всередині гортані розташовані голосові складки.

## Д

ДІАПАЗОН [від грец. *dia pason* (*chordon*) – через всі (струни)] – сукупність всіх звуків різної висоти, доступних інструменту або голосу, які входять у будь-який звукоряд, мелодію тощо; теж саме, що і об'єм.

ДИКЦІЯ [від лат. *dictio* – вимова] – ясність, розбірливість вимови тексту. Розбірливість слів під час співу визначається чіткістю вимови приголосних звуків, які мають проявлятися швидко, активно, не перериваючи звучання.

ДУМА, ДУМКА – українська народна пісня, задумливого, сумного характеру, ліричного або оповідного змісту; найчастіше присвячується історичним видатним плінним подіям життя народу.

ДИХАННЯ – один з основних факторів голосоутворення, енергетичне джерело голосу. Вдих здійснюється за допомогою активної роботи м'язів-вдихачів, які піднімають ребра та розширюють грудну клітину, а також діафрагму, що скорочується та опускаючись, розтягує легені донині. Розрізняють верхньореберне (ключичне), нижньореберне – діафрагмальне (косто-абдомінальне) та діафрагмальне (абдомінальне, черевне) дихання.

## Ж

**ЖАНР** [фр. genre – род, тип, манера] – різновид музичних творів, найчастіше визначаємий за різними ознаками (побудови, складу виконавців, характеру, обставинам виконання тощо).

## І

**ІНТОНАЦІЯ** [ від лат.in – в, tonus – тон; intonare – вимовляти голосно; у загальному значенні – характер вимови] – 1). Самостійна виразна часточка музичного твору у її реальному звучанні, її «вимовляння» виконавцем. 2). Висотне відношення звуків у процесі музичного руху. 3). Якість виконання музичних звуків у співвідношенні їх висоти, особливо при співі або грі на струнних інструментах; «чистая» або «нечистая». І. означає точне або фальшиве виконання висоти муз. звуків. 4). Мелодичний зворот, теж саме, що і мотив.

## К

**КАМЕРНА МУЗИКА** [від іт. camera – кімната, палата] – у 16 ст., уся світська музика, крім церковної; з другої половини 18 ст., у зв'язку із зародженням та розвитком симфонії та симфонічної музики, термін К. стали відносити до лише до творів, розрахованих на невелику кількість виконавців та обмежене коло слухачів. З часом, під К. музикою стали розуміти твори, призначені для виконання музикантами-солістами або ансамблями декількох учасників.

**КОЛОРАТУРА** [іт. coloratura – забарвлення, прикраса] – варіювання мелодії віртуозними пасажами у співі, в яких міститься велика кількість звуків дрібних тривалостей.

**КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО** – різновид жіночого голосу, який відрізняється найбільш високим регістром до звуків фа, фа-дієз третьої октави та особливою рухливістю.

**КОНТРАЛЬТО** [іт. *contralto*] – самий низький жіночий голос; вживаний діапазон – від соль малої октави до соль другої октави. Рідше – нижче.

## **М**

**МЕЛОДІЯ** [греч. *melodia* – спів пісні, від *melos* – пісня або *ode* – спів] – 1). Наспів; осмислено-виразна та закінчена по побудові одноголосна послідовність звуків, об'єднаних певними відношеннями висоти, тривалості та сили (на основі ладу та метру). 2). У гомофонно-гармонійному складі музики – найбільш виразний голос. 3). Умовна назва верхнього голосу в гармонічних вправах.

**МЕЦЦО-СОПРАНО** [від іт. *mezzo* – серединний та *soprano*] – жіночий голос, середній по регістру між сопрано та контральто; вживаний діапазон – від ля малої октави та ля другої октави та ширше. Ноти пишуться у скрипковому ключі.

**МУЗИЧНА ФОРМА** – побудова музичного твору. Різновиди М. форми: поліфонічна, гомофонно-гармонічна, аккордова.

## **О**

**ОПОРА СПІВОЧА** – складне м'язово-вібраційне відчуття, що відображає особливу організацію і оптимальний режим роботи голосового апарату. Звучання голосу на опорі характеризується вокальними якостями: вільним виконанням різних видів вокальної техніки, округлістю, дзвінкістю, стійким вібрато.

ОКРУГЛЕНЕ ЗВУЧАННЯ ГОЛОСНИХ – «затемнене» звучання голосних в академічній манері співу. Голосний «а» звучить наближено до «о», «і» до «и», «є» – «е».

## П

ПІСНЯ – поширений жанр вокальної музики, що поєднує поетичний та музичний образ. Розрізняють пісню народну, професіональну, створену поетом разом з композитором.

ПОЗИЦІЯ ЗВУКУ – термін, який використовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на відчуття висоти звуку. Розрізняють низьку та високу позиції.

## Р

РЕЗОНАТОРИ – порожнини, які заключні в пружні стінки, що мають вихідні отвори та відзиваються на окремі звукові тони.

РЕПЕРТУАР [фр. repertoire – перелік, список] – коло творів, які виконуються окремими артистами або театральними труппами.

РЕПЕТИЦІЯ [лат. repetitio – повторення] – Розучування або пробне виконання твору, яке готується для виконання на концерті або спектаклі.

РОМАНС [ісп. romance, від roman – романський] – сольна лірична пісня з інструментальним супроводом; різний за характером та побудовою вокальний твір.

## С

СИЛА ЗВУКУ – одна з основних якостей звуку співацького голосу, є наслідком змін амплітуди коливань вібратора, яка визначається розмахом коливань, сприйняття яких називають гучністю.

СОПРАНО [від іт. *sopra* – нагорі, вище] – високий жіночий голос; об’єм – від до першої октави – до до третьої октави, у *колоратурного С.* вище. У залежності від відтінків тембру С. підрозділяють на колоратурне, ліричне, драматичне, а також змішані категорії – лірико-колоратурне та лірико-драматичне.

СПІВАЦЬКА ПОСТАВА – положення тіла, яке співак займає перед початком співацької діяльності.

## Т

ТЕМБР – це найбільш складна акустична якість співацького звуку, який є складним гармонічним рядом, що виникає внаслідок спонтанного поділу вібратора на рівні частини під час коливань.

ТЕНОР – [іт. *tenore*, від *tenere* – тримати, направляти] – високий чоловічий голос; об’єм – від до малої октави – до другої октави, зрідка вище. *Тенор-альтіно* – особливий різновид Т. з діапазоном до мі другої октави.

## Ф

ФАЛЬЦЕТ [іт. *falsetto*, від *falso* – підроблений] – звук найвищого (головного) регістру, переважно чоловічих голосів; теж саме, що і *фістула*. Ф. відрізняється своєрідним тембром з відтінком штучності.

ФОРМАНТА СПІВАЦЬКА – наявність в акустичному спектрі співацького голосу трьох основних піків (нагромаджень), часткових тонів – обертонів та унтертонів, які отримали назви низької, середньої та високої формант.

ФРАЗУВАННЯ – характер, манера співу або гри якого-небудь виконавця.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська, Н. К. (1962). *Дитячі опери М. В. Лисенка* Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
2. Антонюк, В. Г. (1999). *Українська вокальна школа: етно-культурологічний аспект*. Київ: Українська ідея.
3. Аристова, Л. С. (2007). *Українська художня культура: навч. посібник*. Миколаїв: МОІППО.
4. Архімович, Л. Б. (1992). *М. Лисенко: Життя і творчість*. Київ: Музична Україна.
5. Асаф'єв, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленінград: Советский композитор.
6. Бабюк, Л. (1979). *Музично-педагогічна діяльність С. П. Людкевича*. Київ.
7. Бобровский, В. П. (1989). *Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки*. Москва: Знание.
8. Богословский, Н. (1979). *Певец на сцене*. Москва: «Советская культура».
9. Бодрова, Т. О. (2006). *Підготовка майбутніх учителів музики до використання української музично-педагогічної спадщини у професійній діяльності* (дис. ... канд. пед. наук). Київ.
10. Бондарчук, П. М. (2009). *Майборода Платон Іларіонович*. Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка». Режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Mayboroda\\_P\\_I](http://www.history.org.ua/?termin=Mayboroda_P_I)
11. Бузова, О. Д. (2004). *Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.
12. Бриліна, В. & Ставінська Л. (2013). *Вокальна професійна підготовка вчителя музики: метод. посібник для викладачів та студентів вищих педагогічних і мистецьких закладів*. Вінниця: Нова книга.
13. Булат, Т. П. (1980). *Яків Степовий*. Київ: Музична Україна.
14. Василенко, Л. М. (2003). *Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.

15. Варламов, Д. И. (2001). Народность как социально-художественный феномен. *Народно-певческая культура : региональные традиции, проблемы изучения, пути развития : м-лы межд. научно-практ. конф., до 125-летия со дня рождения П. Н. Бигдаш-Богдашева*. Тамбов: Издательство Тамбовского университета. с. 5.
16. Вилинская, И. Н. (1967). *Значение репертуара в воспитании певца*. Москва: Музыка.
17. Верещагіна, О. Є. & Холодкова Л. П. (2010). *Історія української музики ХХ ст.: навч. посіб. для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів*. Київ: Освіта України.
18. Водопьянов, А. И. (2002). Воспитание сознательного интонирования, как важный аспект вокальной педагогики. *Народно-песенная культура: региональные традиции, проблемы изучения, пути развития м-лы межд. научно-практ. конф.* Тамбов: Издательство ТГУ им. Г. О. Державина. сс. 235–240.
19. *Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти: метод. посіб. для вчителів музики загальноосвітньої школи, керівників вокальних гуртків, студентів диригентсько-хорових факультетів музичних та педагогічних вузів*. (2005). / Уклад. Ю. О. Юрко. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка.
20. Гадалова, І. М. (1992). *Історія музичного виховання ХХ століття: конспект лекції для студентів пед. фак. пед. вузів*. Київ: КДПУ ім. М. П. Драгоманова.
21. Гаккель, Л. Б. (1988). *Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии*. Ленинград: Музыка.
22. Герман, А. И. (1946). *Детская опера русских и украинских композиторов (дис. ... канд. искусствоведения)*. Киев: Киевская консерватория им. П. И. Чайковского.
23. Гнедь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва: підруч. для вищих музичних навчальних закладів*. Київ : НМАУ.
24. Гладешкина, З. И. (1977). *О стилевом воспитании слуха*. Москва: Советская музыка.
25. Голубєв, П. В. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. Київ: Музична Україна.

26. Гонтаренко, Н. Б. (2008). *Сольное пение: секреты вокального мастерства*. Ростов н / Д.: Феникс.
27. Гриднєва, Н. (2007). *Про поступове виховання артистизму*. Київ: Молодь.
28. Гудзенко, А. В. (1967). *Народно-пісенні основи оперної творчості М. В. Лисенка (дис. ... канд. мистецтвознавства)*. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського.
29. Давидов, М. (1999). Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. Науковий вісник. Музичне виконавство. Київ: НМАУ, № 2. сс. 88–98.
30. Дорошенко, Т. В. (1996). *Формування у молодших школярів навичок музичного сприймання (дис. ... канд. пед. наук)*. Інститут педагогіки АПН України. Київ. С.28.
31. Завальнюк, А. (2002). *Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи*. Вінниця: Поділля.
32. Загайкевич, М. П. (1979). *Творчество Л. Людкевича: сб. Статей*. Київ: Музична Україна.
33. Іваницький, А. І. (1990). *Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів*. Київ: Музична Україна.
34. Ігор Поклад. (2019). Стаття. Ноти українських композиторів. Режим доступу: [http://ukrnotes.in.ua/biografi\\_Poklad.php](http://ukrnotes.in.ua/biografi_Poklad.php)
35. *Історія української дожовтневої музики*. (1969). Упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна.
36. *Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України II половини XIX – I половини XX століття: навчальний посібник для студентів середніх спеціальних навчальних закладів, вчителів гуманітарних гімназій тощо*. (2004). Уклад. В. В. Белікова. Криворізький державний педагогічний університет. Київ: МОНУ, Кривий Ріг: КДПУ. 2 вид., перероб. й доп.
37. *Історія української музики: у 6 т.* (2009). Редкол.: Г. А. Скрипник та ін. Київ: НАН України. Т. 2: XIX ст. С. 769–794.
38. Карпось, В. (1999). *Основні положення з теорії та практики співу: навч.-метод. посібник*. Луцьк: Вежа.
39. Кауфман, Л. С. (1981). С. Гулак-Артемівський. Киев: Музыкальная Украина.

40. Кияновська, Л. (2000). *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
41. Колесса, Ф. М. (1990). *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка.
42. Колодуб, И. С. (1984). *О народнопесенных традициях украинской вокальной школы*. Киев: Музыкальная Украина.
43. Королюк, Н. (1994). *Корифеї української хорової культури XX століття*. Київ: Музична Україна.
44. Лаврентьева, И. В. (1978). *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
45. Лисенко, М. *Листи* (1964). Київ: Мистецтво.
46. Людкевич, С. (1999). *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упор., ред., перекл. і прим. З. Штундер. Львів: Афіша, Т. 1.
47. Мазель, Л. А. *Вопросы анализа музыки*. 1991. 2-е изд., доп. Москва: Советский композитор.
48. *Музыкально-театральное творчество Н. В. Лысенка для детей в контексте оперного театра композитора: метод. реком. для студентов вузов искусств* (1997). Сост. О. И. Яроцкая. Харьков: Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревського.
49. Надененко, Ф. Я. (1950). *С. Степовий*. Киев: Наука.
50. *Обробки Л. Ревуцького, М. Леонтовича* (1991). Упоряд. А. Верещагіна / Полинула чечіточка: укр. нар. пісні для дітей. Київ: Муз. Україна.
51. Овчаренко, Н. А. (2016). Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: методологічний аспект. [Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2016_137_65). Вип. 137. сс. 263-266. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP\\_2016\\_137\\_65](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2016_137_65)
52. Олексюк, О. М. (2013). *Музична педагогіка: навч. посіб.* Київ: Київ.ун-т ім. Б. Грінченка.
53. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України.

54. Петрик, В. В. (2003). Вивчення педагогічного репертуару. *Розвиток інноваційних процесів в навчально-виховних закладах. Ч. 1. (мистецтвознавство): зб. наук. праць*. Харків. сс. 175–183.
55. Петрушин, В. (1975). *Культура співака*. Москва: Музика, № 3. (Виконавство).
56. Полякова, І. О. (2000). Особливості музично-художнього мислення суб'єктів виконавської діяльності. *Теорія та методика мистецької освіти: зб. наук. праць*. Київ, Вип. 1.
57. Потебня, О. О. Естетика : поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. С. 174.
58. Рижкін, І. & Мазель, Л. (1970). Про систему музичних засобів та деяких принципів художнього впливу музики. *Інтонанція як музичний образ*. Москва: Сов. Композитор,
59. Ростовський, О. Я. (2000). Методика викладання музики у початковій школі: навч. – метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2-е вид., доп.
60. Рудницька, О. П. (1998). *Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посібн.* Київ: АПН України, Інститут педагогіки і психології професійної освіти.
61. Світайло, С. В. (2016). *Методика роботи з дитячим хоровим колективом: навч.-метод. посібн. для студ. вищ. навч. закладів III-IV рівня акредитації*. Унів. Коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, Київ: Видавництво «KIM».
62. Соколовский, А. (1982). *Я за достоверную интонацию в пении*. Москва: Советская музыка, № 1. сс. 84 –85.
63. Теплов, Б. Психологія музичних здібностей. 1947. Москва: Музгиз. С. 23.
64. Українське музикознавство (1969). Упоряд.: О. Я. Шреєр-Ткаченко. *Науково-методичний міжвідомчий щорічник*. Київ: Музична Україна.
65. Хоменко, А. Б. & Коробка, В. І. & Курсон, В. М. & Крутько Н. В. (2011). *Постановка голосу: навч. метод. посіб. для студ. вищ. навч. закл. і вчителів музики шкіл різного типу*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
66. Шамаєва, К. І. (1996). *Музична освіта в Україні у I половині XIX століття: навч. посіб. для студ. вищ. закладів освіти і вчителів шкіл*. Київ: Інститут змісту і методів навчання.

67. Шулґіна, В. Д. (2005). *Українська музична педагогіка: підруч.* Держ. ак. кер. кадрів культ. і мист-в. – Київ: ДАКККиМ.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

***Відповіді на тематичні тести*** за запропонованими темами: «Визначення стилєвих рис творчості українських композиторів-послідовників М. В. Лисенка», «Вокальна спадщина українських композиторів, а саме, К. Стеценка, Я. Степового, М. Лентовича»

1. б)

2. а)

3. а)

4. в)

5. а)

6. б)

7. в)

8. а)

9. а)

10. б)

11. б)

12. в)

Додаток Б

***Відповіді на музичну вікторину-тест № 2*** за темами: «Вокальна спадщина видатних митців Галичини», «Вокальні надбання композиторів центральної частини України»

1. б)

2. в)

3. а)

4. б)

5. а)

6. в)

7. а)

8. б)

9. б)

10. а)

11. в)

12. а)



## ГУЦУЛОЧКА

*Муз. О. Білаша, слова О. Матійка*

1. Була собі течієчка,  
А зробилась річка.  
**Була собі Марієчка,  
Виросла Марічка (двічі).**

Всі доріжки, всі вулички  
До моєї хати.  
**А з якої ж гуцулочці  
Жениха чекаю? (двічі).**

2. Почекаю там, де звори,  
Де малі пеньочки,  
**Почекаю з синьогори –  
В нього сині очки (двічі).**

Почекаю з прямовису,  
З-за гори й діброви,  
**Почекаю з чорнолісу –  
В нього чорні брови (двічі).**

3. Ой, щось довго я чекаю  
Хлопця отакого,  
**Візьму собі й покохаю  
Сусіда рудого (двічі).**

Була собі течієчка,  
А зробилась річка.  
**Була собі Марієчка,  
Виросла – Марічка (двічі).**

**БАРКАРОЛА**

*Музика Б. Фільц, слова В. Сосюри*

1.Вишивають зорі в вишині узори,  
Над Дніпром чорніють у задумі горя.  
На гаї, на доли тишина лягла,  
Лиш вода плюскоче од свого весла.

2.Сльози, сум розлуки...час усе зборов,  
Хвилі нас колишуть, гріє нас любов.  
Чом же ти зітхаєш, люба, не зітхай!  
Глянь, уже ясніє дальній небокрай.

3.Квітами світання вкриються простори,  
Зорі у блакиті не дотнуть узори.  
Спалахне, засяє гір холодна гать,  
Вийдем ми на берег сонце зустрічатъ.

## ПІСНЯ ПРО ЩАСТЯ

*Музика І. Шамо, слова Д. Луценка*

1. В сад вишневий стежка пролягла,  
де вінок черешня одягла.  
Скільки щастя в мене й мрій,  
ти прилинь, прилинь мерщій,-  
Нам кохати доля нарекла.

*Приспів:*

Розцвіла в моїй душі любов,  
Як весна серед густих дібров,  
Розцвіла моя любов.  
З нею треба все життя пройти,  
З нею треба щастя берегти.  
Наше щастя берегти.

2. Темна ніч розкидала шовки  
На поля і чарівні садки.  
Ти не гайсь, прийди, прийди,  
На вишневі глянь сади,  
Шлях освітять нам ясні зірки.

*Приспів.*

3. Хай в гіллях ласкавий вітерець  
Підслуха розмову двох сердець.  
Нерозлучні я і ти,  
Де не будемо іти,  
Пронесем, як цвіт вогонь сердець.

*Приспів.*

Наукове видання

**Юлія Мережко, Ганна Шепеленко**

**ВОКАЛЬНІ ТВОРИ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ  
(НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК  
З СОЛЬНОГО СПІВУ)**

Музичний редактор Альбіна Хлопотова

Підписано до друку 25.12.2020 р.  
Формат 60х84/16. Друк офсетний  
Гарнітура TimesNewRoman. Умов. друк. арк.: 11.6  
Наклад прим.: 300. Замовлення № 1801/21

Видавець: ТОВ «НВП «Інтерсервіс»  
м. Київ, вул. Бориспільська, 9  
Свідоцтво: серія ДК № 3534 від 24.07.2009 р.

Виготовлювач: СПД Андрієвська Л. В.  
м. Київ, вул. Бориспільська, 9  
Свідоцтво: серія В03 № 919546 від 19.09.2004 р.